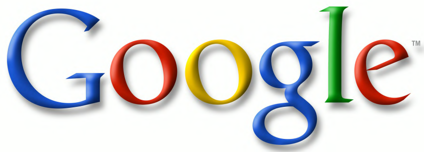
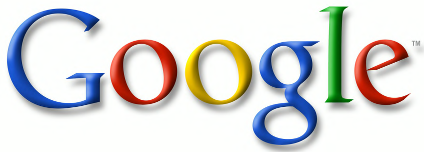
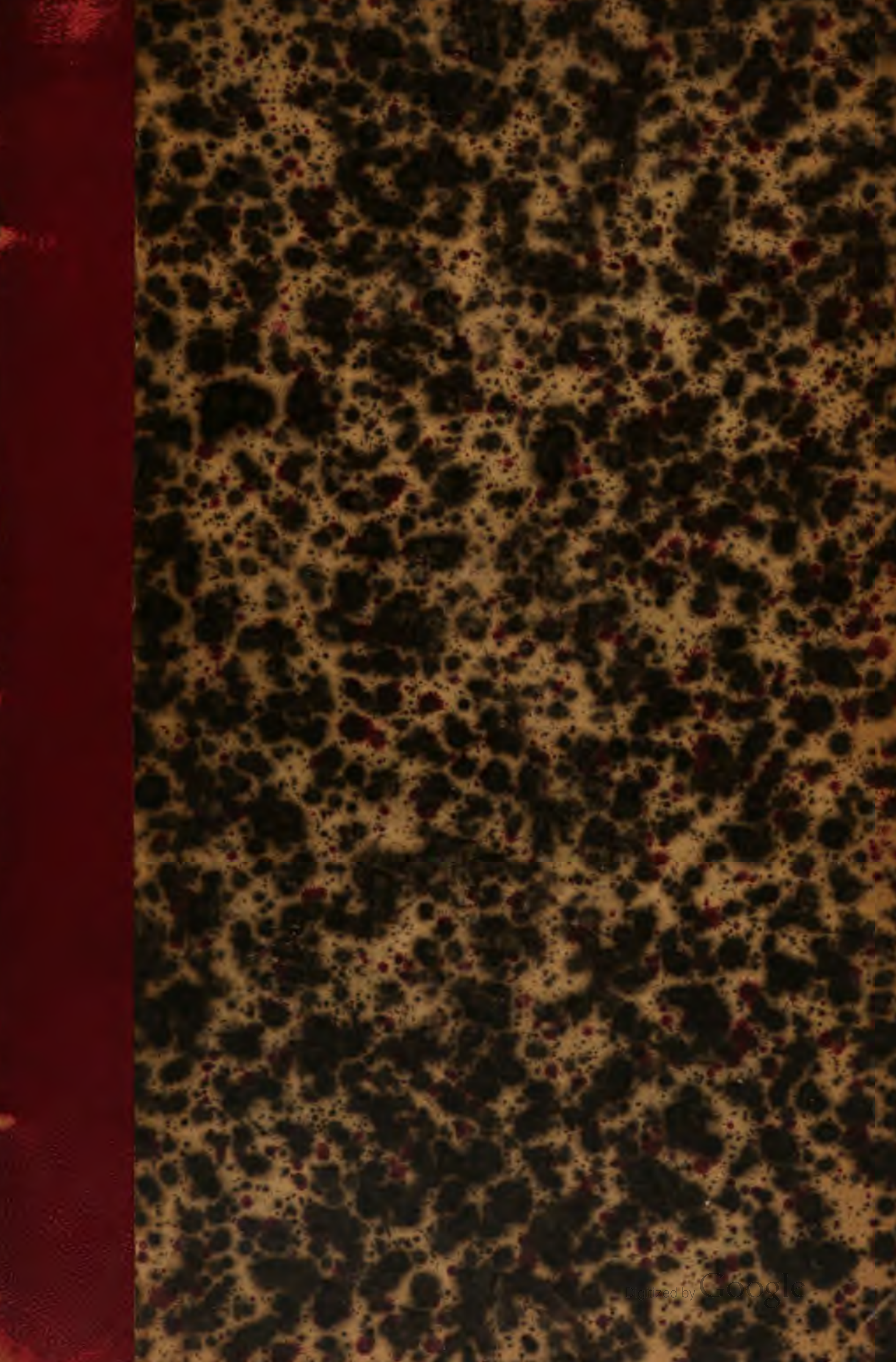







SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



LES PIERRES GRAVÉES

Rouen. — Imp. E. CAGNIARD, rues Jeanne-d'Arc, 88, et des Basnage, 5.

LES PIERRES GRAVÉES DE LA HAUTE-ASIE

RECHERCHES

SUR LA

GLYPTIQUE ORIENTALE

PAR

M. JOACHIM MENANT

PREMIÈRE PARTIE

CYLINDRES DE LA CHALDÉE



PARIS

MAISONNEUVE ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

25, QUAI VOLTAIRE, 25

M DCCC LXXXIII

PREFACE

La publication du travail que nous offrons aujourd'hui aux lecteurs curieux des choses de l'Orient, a été entravée par des difficultés de toute nature; depuis longtemps commencée, souvent suspendue par le besoin incessant de recherches nouvelles et reprise quand nous croyions arriver à quelque découverte heureuse, c'est avec une sorte d'inquiétude que nous sommes arrivé au terme de ce que nous nommerons La première partie.

Lorsque nous avons entrepris l'étude des Pierres Gravées de l'Assyrie et de la Chaldée, nous avons été frappé d'abord des renseignements paléographiques que pouvait offrir l'examen des inscriptions qui les accompagnent; elles présentaient des signes nettement dessinés avec des formes dont les variétés caractérisaient les différentes phases de l'écriture; aussi nous nous empressions de les recueillir.

Cependant, à mesure que nous recevions des empreintes et que nous consultions des Collections nouvelles, notre étude prenait une autre direction et les renseignements que nous donnions sur le résultat de nos observations appelaient de plus en plus l'attention sur les cylindres; aujourd'hui ils sont très recherchés. Cette étude gran-

dissait à nos yeux au point que la civilisation des anciens peuples de la Haute-Asie nous semblait quelquefois burinée tout entière sur ces précieuses reliques.

Pour faire comprendre ce que l'étude des Pierres Gravées pouvait nous révéler, il fallait d'abord procéder avec méthode et indiquer au moins les bases d'une classification rigoureuse des monuments que nous voulions étudier, tâche difficile pour laquelle nous avons consulté toutes les grandes Collections dans lesquelles nous avons largement puisé en France et à l'étranger. Nous avons déjà indiqué dans des études séparées le résultat de nos recherches; nous essaierons bientôt de les coordonner et nous en ferons l'objet d'un travail spécial qu'il nous suffit d'indiquer ici.

Ce n'est pas tout; des difficultés d'une autre nature nous attendaient au moment de l'impression; pour appuyer la portée de nos observations, il nous a semblé que la description des monuments que nous voulions mettre en évidence n'était pas suffisante et qu'il fallait produire à l'appui des représentations figurées aussi fidèles que possible; nous avions deux moyens d'obtenir ce résultat.—Le premier consistait à insérer des gravures dans le texte pour mettre à chaque page, à chaque ligne, le monument sous les yeux du lecteur; c'était utile, indispensable, mais difficile à exécuter. La copie d'une œuvre antique n'est pas aussi simple qu'on le suppose; consultez en effet toutes les iconographies : si elles sont publiées en France, le type des figures vous donne des Français, à Londres des Anglais, à Berlin des Allemands. L'artiste subit toujours l'influence de son milieu; c'est au point qu'en voyant la publication d'un texte égyptien, on peut dire immédiatement, d'après l'aspect des hiéroglyphes, s'il a été imprimé à Vienne, à Leipzig, à Londres ou à Paris. Nous avons fait dessiner toutes les figures insérées dans le texte sur les monu-

ments eux-mêmes, et avec l'intention bien arrêtée de leur conserver rigoureusement le caractère chaldéen qu'elles doivent avoir; le dessinateur, après de nombreux essais, nous paraît avoir réussi en les exécutant sans l'ombre de parti pris et en se préoccupant beaucoup plus du type des personnages que de la délicatesse de l'exécution; elles sont sincères lorsqu'elles n'ont pas été altérées par le graveur ou alourdies par le tirage. — Le second moyen de représenter nos monuments nous était fourni par l'héliogravure; nous en avons usé dans une certaine limite; on peut facilement apprécier pourquoi nous avons cru devoir nous restreindre. Les planches que nous avons publiées ont été exécutées d'après des moulages consciencieux par les procédés de M. Dujardin, et ne laissent rien à désirer au point de vue d'une exactitude rigoureuse. Notre travail comprendra un jour l'ensemble des Pierres Gravées de la Haute-Asie, mais les développements qu'il comporte nous ont forcé de le scinder et de nous arrêter pour le moment à la période du Premier-Empire de Chaldée.

J. MENANT.

Paris, 16 mai 1883.

PLANCHES

—

INTRODUCTION

Depuis que les découvertes de la philologie ont changé les données de l'histoire de l'antiquité, on a compris qu'au-delà de la civilisation grecque et romaine dont nous sommes les descendants directs, il y a tout un monde dont la Grèce et Rome ont également hérité. L'Orient, si longtemps oublié de l'Europe occidentale, s'est fait jour avec cette ampleur de vie qui comprend l'Égypte et la Perse, l'Assyrie et la Chaldée, vastes empires, civilisations puissantes qui ont tour à tour fécondé le monde.

L'Égypte, la première, devait frapper les regards. Comment résister à la majesté imposante de ses ruines, qui marquent pendant soixante siècles chaque étape de sa longue vie? Comment échapper au charme des premières lectures de cette écriture mystérieuse qui révélait du même coup une science, un art, une civilisation?

La Perse avec ses livres, ses poèmes, ses inscriptions, fit bientôt entrevoir et comprendre un développement antérieur aux grandes conquêtes des rois dont les Grecs nous avaient légué le souvenir. La lecture des inscriptions de la Perse nous a donné la clef des inscriptions de l'Assyrie et de la Chaldée au moment même où les documents qui renfermaient cette nouvelle histoire commençaient à se faire jour.

L'interprétation de ces inscriptions n'est pas le fruit d'une inspiration

heureuse; c'est le résultat des efforts successifs accumulés pendant un quart de siècle pour arriver à déchiffrer les langues cachées sous ces combinaisons bizarres de clous ou de coins qu'on désigne sous le nom de *caractères cunéiformes*. Aujourd'hui on peut calculer ce que nous connaissons déjà de cette vieille civilisation et ce qu'il nous reste à découvrir. Les textes nous ont révélé un passé de plus de quinze siècles, mais les monuments ne nous permettent de saisir le développement des arts que pendant les deux cent soixante-dix dernières années de cette longue existence. Si nous nous mettons en présence des sculptures du plus ancien palais assyrien, nous comprendrons immédiatement que l'art n'avait pu donner des résultats pareils sans un long apprentissage. Aussi, on doit se demander où sont les essais des puissants ouvriers qui ont construit ces merveilles, qui ont sculpté ces innombrables bas-reliefs et qui ont remué ces colosses, gigantesques figures de Dieux, de rois, de vainqueurs ou de vaincus qui décorent les portes et les murs des palais et des temples? Où sont au moins les débris qui peuvent témoigner de leurs efforts?

La lecture des inscriptions en caractères cunéiformes nous a également fait connaître l'histoire de la Chaldée, histoire qui plonge dans un passé immense, qui touche à une civilisation naguère ignorée et qui a précédé celle que nous connaissons déjà sous le nom de civilisation assyro-chaldéenne. Nous possédons également des livres, des légendes, des traditions de cette époque; cependant, pas un grand monument n'est sorti des fouilles qui ont été entreprises sur le sol de la Chaldée; des monceaux de briques témoignent seuls de l'existence de Babylone et des grandes villes du cours inférieur de l'Euphrate. Les explorateurs n'ont rencontré jusqu'ici rien de comparable aux palais de Ninive ou de Calach. Tandis que les textes témoignent de la science profonde des anciens habitants de la Chaldée, il semble que la vie ne s'est manifestée sur ces plages qu'à l'état de théorie ou d'abstraction. Ces peuples n'ont-ils pas laissé après eux des témoins palpables de leur existence?

Nous sommes donc en présence d'un fait pour ainsi dire unique : une civilisation depuis longtemps éteinte se révèle aujourd'hui; nous croyons saisir son origine dans un passé qui nous montre comment les anciens États de l'Asie occidentale se sont formés, et les documents qui nous racontent cette histoire nous reportent à une civilisation

antérieure qui a eu ses jours de gloire, de grandeur et de décadence, longtemps avant celle dont nous nous étions d'abord préoccupés et dont elle semble n'être que le reflet. Que d'efforts pour pénétrer les mystères de l'écriture et de la langue qui devait nous révéler les origines de la Chaldée, et lorsque ces premières difficultés sont vaincues, nous nous trouvons en présence de nouveaux obstacles qu'il faut surmonter encore pour éclairer les vastes horizons que la science ouvre sans cesse devant nous !

I.

Nos recherches sur la Haute-Asie datent d'hier ; l'Europe est restée pendant des siècles sans se préoccuper des destinées du vieil Orient. On ne s'intéresse aux nations éteintes qu'autant qu'on peut se rattacher à leur passé, et rien ne venait renouer la vie de la Chaldée au développement moderne. Aussi, naguère encore nous ne connaissions que les lambeaux des traditions chaldéennes mal comprises ou défigurées. Une seule chose surnageait dans l'histoire de ces vieilles populations, c'était le souvenir de leur antiquité fabuleuse et de l'étendue traditionnelle de leurs connaissances scientifiques. Nous savions par les Grecs que les Chaldéens supputaient l'époque de leurs premières observations astronomiques par des myriades d'années; mais nous rejetions ces évaluations dans le domaine des légendes [1].

Un intérêt qu'on ne songe pas à contester nous pousse désormais à connaître les origines des peuples de la Haute-Asie. Plus curieux et plus heureux que nos devanciers, nous pouvons consulter des documents émanés des Chaldéens eux-mêmes, et nous sommes déjà renseignés sur le mérite de ces traditions. Si nous ne pouvons admettre absolument les chiffres qu'elles nous indiquent pour évaluer leur

[1] *Epigenes apud Babylonios DCCXXM annorum observationes siderum coctilibus laterculis inscriptas docet; qui minimum Berosus et Cristodemus CCCCLXXX annorum.* Pline, *Hist. nat.*, liv. VII, ch. 57. — Diodore compte 473,000 ans avant Alexandre, liv. II, ch. 31.

passé, nous ne saurions douter de la haute antiquité qu'ils doivent attester.

Nous avons déjà compris l'écriture et la langue de l'Assyrie et de la Chaldée; nous pénétrons chaque jour de plus en plus dans l'histoire et la science de cette époque. Le moment est venu où les textes vont nous éclairer sur les œuvres des artistes.

C'est ainsi que la philologie nous conduit à examiner les choses de l'art, à nous inquiéter des lacunes que l'absence des monuments nous fait constater. L'art, en effet, est un des éléments les plus délicats, les plus caractéristiques de la vie des peuples; on l'a déjà compris : il naît, grandit et s'abaisse avec la société où il fleurit, et le plus faible débris d'un travail où un artiste a déposé sa pensée suffit souvent pour caractériser toute une époque, pour éclairer tout un siècle, pour faire comprendre toute une civilisation [1].

L'absence de documents assyro-chaldéens était du reste plus apparente que réelle; les grandes ruines faisaient défaut, mais nous avions d'autres monuments; seulement, pour en comprendre la valeur, il fallait les expliquer, leur assigner une date et fixer leur origine. Les arts, en Assyrie et en Chaldée, avaient à peine attiré l'attention réfléchie. Si les belles sculptures des palais de Koyounjick et de Nimroud avaient provoqué un moment de surprise et d'admiration, on n'avait pas été au-delà; on n'avait pas osé rattacher ces œuvres aux épanouissements d'une vie commune qui avait envahi tout le littoral de la Méditerranée, et personne n'avait encore songé à rechercher le point de départ de ces développements.

Je vais porter, le premier peut-être, les regards au-delà de Ninive, au-delà de Babylone; au-delà de la Ninive que les explorations de Botta, de Layard nous ont fait connaître; au-delà de la Babylone dont Hérodote et Ctésias nous ont décrit les merveilles et dont la Bible nous a transmis le souvenir. Longtemps avant l'époque où les Juifs et les historiens grecs nous parlent des anciens empires de la Haute-Asie, la Basse-Chaldée était le centre d'une civilisation puissante dont rien ne nous faisait soupçonner l'existence, et dont nous possédions cependant de nombreux débris. Je me propose de faire connaître ces monu-

[1] Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'antiquité.*

ments, de faire comprendre le degré de culture intellectuelle qu'ils révèlent et d'indiquer la place que les œuvres des artistes chaldéens ont occupée au milieu du développement qui s'est accompli dans cette partie de l'Asie occidentale comprise entre le Golfe-Persique, l'Oxus, la mer Caspienne et la chaîne du Caucase.

Les monuments que je veux examiner ne sont pas de ceux qui frappent d'abord l'imagination par leur masse imposante, qui attirent les regards par la majesté de leurs ruines. Ce sont en général des monuments de la plus petite dimension, des pierres gravées, produits délicats d'un travail de patience et de précision, reflets d'une grande pensée, réductions d'œuvres grandioses dont nous ne saisissons la portée que par la réflexion.

Les pierres gravées sont toujours un des éléments les plus importants d'après lesquels on peut reconstituer l'histoire de l'art; celles qui nous viennent de l'Asie occidentale présentent un caractère tout particulier : elles sont à peu près les seuls représentants du développement artistique que nous allons constater dans la Chaldée. Il ne faut pas être surpris de ce fait facile à expliquer.

La gemme se dérobe par son petit volume; elle échappe plus facilement à la dévastation que les palais ou les temples qui frappent les regards, attirent l'attention, provoquent les passions dévastatrices. D'un autre côté, la cupidité qui dénature les objets d'or ou d'argent, ne saurait transformer une agate ou un silex; aussi, lorsque la destruction, qu'elle vienne de la main des hommes ou des rigueurs du temps, a fait disparaître les grands monuments, la gemme, souvent perdue et retrouvée, finit par arriver jusqu'à nous en conservant quelquefois, à travers les siècles, la fraîcheur primitive de l'intaille.

Ces bijoux sont d'autant plus précieux à étudier qu'il existe un lien très étroit entre les produits de la gravure et les autres produits des arts plastiques. Il suffit de rapprocher les gemmes des grands monuments avec lesquels nous pouvons les comparer pour se rendre compte de cette relation. On voit que les artistes se sont inspirés des mêmes idées, qu'ils ont copié les mêmes types bien qu'ils les aient rendus par des procédés différents. Partout on comprend l'union intime qui relie les œuvres des graveurs à celles des sculpteurs; elles sont inspirées par les mêmes

idées et exprimées, tantôt sur le marbre, tantôt sur l'agate, avec un parti pris voulu, entendu et suivi, malgré la différence des procédés.

Cet accord de la sculpture et de la gravure est de tous les temps; il a été constaté par tous ceux qui ont voulu comparer les produits des graveurs aux produits des sculpteurs, des peintres et des architectes, en Grèce, à Rome, au Moyen-Age, à la Renaissance. Nous pourrons nous convaincre qu'il en est ainsi dans la Haute-Asie. En comparant les gemmes de la Perse aux sculptures de l'époque des Achéménides, l'analogie est frappante; les types qu'on remarque sur les grands marbres des palais de Darius et de Xerxès se retrouvent également sur les intailles qu'on doit attribuer à cette période. Il en est de même en Assyrie; depuis que les découvertes modernes nous ont fait connaître les sculptures des palais assyriens, les points de comparaison abondent, et si parmi les ruines de la Mésopotamie inférieure nous n'avons pas encore rencontré les restes de ces grands édifices qui nous permettent de suivre les différentes phases de l'art assyrien, on peut affirmer que les gemmes doivent être considérées comme les plus fidèles représentants de l'art en Chaldée.

II.

De tout temps les pierres gravées ont exercé un double attrait, soit sur ceux qui les exécutaient ou les faisaient exécuter pour fixer de la manière la plus durable un nom ou un souvenir cher, soit sur ceux qui les recherchaient comme une relique précieuse de leurs devanciers. Si nous voulons consulter les documents qui peuvent nous renseigner sur l'histoire des pierres gravées, il faut d'abord ouvrir la Bible.

La Bible a été pendant longtemps la base et le point de départ des recherches historiques. On savait par les traditions mosaïques que les Juifs, avant leur entrée en Égypte, avaient déjà des anneaux en pierre dure qu'ils portaient en bague. Tamar reçut de Juda un

anneau qui avait été enlevé dans une pierre précieuse [1]. Il n'est pas téméraire de supposer aujourd'hui, malgré le silence du texte, que cet anneau était gravé. Cependant la première mention de la gravure sur pierre n'apparaît dans la Bible que dans l'éloge de Bétsaléel de la tribu de Juda, qui grava le nom des douze tribus sur les pierres précieuses dont était enrichi l'Éphod et le Rational du grand Prêtre [2]. Il est certain que, de tout temps, les chatons des bagues servirent à la fois d'ornements et de cachets. On sait que ces cachets avaient déjà chez les Juifs une importance capitale : Jézabel écrivant une lettre au nom d'Achab y imprima le cachet de ce prince pour rendre ses ordres exécutoires dans tout l'empire [3].

D'après la Genèse, les Égyptiens connaissaient déjà la taille et la gravure des pierres fines avant l'arrivée des Juifs. Pharaon portait un anneau qui lui servait de cachet et qu'il remit à Joseph en lui conférant le pouvoir avec la dignité dont il l'avait investi [4]. La haute antiquité de la civilisation égyptienne étant établie par les textes bibliques eux-mêmes, on comprit que l'art de la gravure sur pierre devait se perdre sur les bords du Nil, avec l'art de la sculpture, dans un passé insondable; et, comme on ne connaissait pas alors d'autres civilisations plus vieilles, c'est à l'Égypte seule que les érudits rapportaient l'origine de la civilisation occidentale, ainsi que celle de tous les arts qui en sont la conséquence.

En Grèce, les débuts de la gravure sur pierre sont comme partout très obscurs. Homère ne parle ni de l'écriture, ni de la gravure, ni de l'usage des cachets. Pline avait déjà fait cette remarque [5], néanmoins Plutarque nous dit que sur l'anneau d'Ulysse on avait gravé un dauphin [6]. Mnéarque, père de Pythagore, était graveur, et on peut supposer qu'il avait reçu dans ses voyages en Asie quelques notions de son art [7]. Cependant ce n'est que vers la 60e olympiade (540 av. J.-C.)

1 GENÈSE, XXXVIII, 18, 25, 26.

2 EXODE, XXXV, 9, et XXXIX, 6, 7, 10, 14.

3 III. ROIS, XXI, 8.

4 GENÈSE, XLI, 42.

5 PLINE, *Hist. nat.*, liv. XXXIII, ch. 1.

6 PLUTARQUE, *De solertia anim.*

7 BUONAROTTI, *Dissert. ad calcem. Etrur. Reg.*, p. 75.

que nous voyons la gravure sur pierre commencer à prendre un certain développement. Théodore de Samos avait gravé sur une émeraude une lyre pour servir de cachet à Polycrate [1]. Alexandre avait permis à Pyrgotèle de graver son portrait, et nul autre ne pouvait le reproduire. A cette époque, le luxe des pierres gravées était très répandu en Grèce; Alexandre en avait réuni une nombreuse collection et il la conservait précieusement à côté des œuvres d'Homère; celle de Mithridate était une des plus belles de l'antiquité [2].

Sous la République romaine, la gravure sur pierre devait être peu cultivée, comme tous les arts du reste. L'esprit romain, bien caractérisé par un de ses poètes, ne le portait pas à la culture des choses de l'intelligence qui demandent le calme et les loisirs d'un gouvernement paisible. On ne connaît point à Rome les premiers essais de la gravure sur pierre. Ce n'est que sous Auguste que Dioscoride, Solon et d'autres artistes grecs vinrent s'établir en Italie et y introduisirent le goût des pierres gravées. Ce goût prit immédiatement une grande extension; les princes donnèrent l'exemple et il fut suivi avec avidité.

Il nous est parvenu un grand nombre des œuvres des artistes de cette époque. César avait fait graver sur son anneau Vénus armée d'un dard [3]; Mécène, une grenouille; Auguste portait un sphinx [4]; mais on fit à ce sujet quelques plaisanteries qui parvinrent aux oreilles du monarque, et alors il adopta pour son cachet, d'abord une tête d'Alexandre et ensuite son portrait gravé par Dioscoride [5]. Le cachet de Pompée représentait un lion tenant une épée [6]. On sait que

[1] On connaît l'histoire merveilleuse de cette bague racontée par Hérodote, liv. III, ch. 41; Pline, *Hist. nat.*, liv. XXXVII, ch. 1, et enfin Clément d'Alexandrie, *Pædag.*, liv. III, ch. 4.

[2] Pline, *Hist. nat.*, liv. XXXVII, ch. 4.

[3] Dion, liv. XLIII.

[4] Pline, *Hist. nat.*, liv. XXXVII, ch. 1. — Pline ne s'explique pas sur les détails caractéristiques du sujet. Il paraît que ce *sphinx* était un *capricorne*. — Landseer affirme que ce cachet existe encore: « This signet is still existant, and I would have exhibited it here, but it is nothing more than the common fish-tailed goat, as it still remains in the modern Zodiacs; and as it is sculptured in the field of the stone in that very large gem of Augustus and his family, of which casts are sold at Tassie's, any person may easily see, or possess it. » *Sabœan researches*, p. 43.

[5] Suétone, *Aug.*, I, 50.

[6] Plutarque, *Vie de Pompée*, sub fine.

Ptolémée offrit à Lucullus son portrait gravé sur une émeraude montée en or [1]. Cléopâtre portait un Bacchus sur sa bague.

Des princes, l'engouement pour ces bijoux se répandit dans tous les rangs de la société et descendit dans le peuple. Afin d'y satisfaire, on chercha à imiter les pierres précieuses, et il se produisit alors de nombreuses contrefaçons en *pâte de verre* dont on n'a oublié ni les procédés ni l'avantage [2], malgré les protestations des artistes et des amateurs de toutes les époques, mais à la grande satisfaction de ceux qui, ne pouvant aspirer à la possession d'originaux, se contentent d'une reproduction fidèle. Non seulement on voulut avoir un anneau gravé à son chiffre ou avec le symbole qui l'individualisait, mais encore on rechercha, comme en Grèce, la possession des pierres gravées qui devenaient précieuses par leur travail ou par le nom de la personne à laquelle elles avaient appartenu. Scaurus, fils de Sylla, avait réuni un grand nombre de ces bijoux. Pompée déposa au Capitole le cabinet de bagues de Mithridate. César consacra à Vénus Génitrix six *armoires* remplies de pierres gravées du plus grand prix [3], qu'il avait recueillies dans le cours de ses conquêtes. Marcellus, fils d'Octavie, en plaça une riche collection dans le temple d'Apollon.

Les premiers chrétiens ne restèrent pas étrangers à l'attrait des pierres précieuses. A Rome, ils portaient sur leurs cachets une Colombe, un Poisson, une Lyre, l'Arche de Noé, la Barque de saint Pierre ou tout autre symbole. Clément d'Alexandrie les exhorta à adopter des sujets de leur religion [4].

Cependant toutes ces traditions devaient s'évanouir devant les évènements qui ont changé, au IVe siècle, l'aspect de l'Europe. Les pierres gravées rentrèrent dans le sein de la terre et furent oubliées. Peu à peu elles reparurent en Occident; les Vénitiens en remplirent le trésor de Saint-Marc; les Français en rapportèrent un grand nombre pendant les Croisades; elles servirent à orner des châsses ou divers ouvrages d'orfévrerie à l'usage des églises. C'est ainsi que des sujets tirés de la

[1] PLUTARQUE, *Vie de Lucullus.*

[2] PLINE, *Hist. nat.*, liv. XXXV, sub fine. — MARIETTE consacre un chapitre tout entier à ce sujet dans son *Traité des pierres gravées*, t. II, p. 209.

[3] On nommait ces armoires *Dactyliothèques*. PLINE, *Hist. nat.*. liv. XXXVII, ch. 5.

[4] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Pædag.*, liv. III, ch. 2.

mythologie païenne furent mêlés à des sujets chrétiens, et que beaucoup de ces monuments parvinrent jusqu'à nous et ne durent leur conservation qu'à la pieuse ignorance des conquérants occidentaux et à l'impuissance des artistes de produire de nouveaux ornements. Il faut que nous traversions toute la période du Moyen-Age pour retrouver en Occident le goût des arts et surtout de la gravure sur pierre. Vers la fin du xve siècle, Laurent de Médicis donna l'essor à cet art si longtemps oublié; au grand désespoir de quelques interprètes, il fit graver son nom : LAVR. MED. sur des pierres de sa collection, entre autres, sur le biseau d'un camée d'agate-onyx représentant Vespasien [1]. C'est alors qu'apparaissent en Italie les premiers graveurs en pierre fine tels que Jean delle Corniuole (*Jean des Cornalines*) à qui on doit le portrait de Savonarole, et Dominique de' Camei (*Dominique des Camées*), celui de Ludovic Sforce, surnommé le Maure [2]; je ne puis oublier parmi les plus illustres maîtres de cette époque Pierre Marie de Pescia et Michellino dont les ouvrages sont encore justement estimés aujourd'hui.

Les érudits qui se sont occupés de l'histoire des pierres gravées apparaissent également au moment de la Renaissance; ils y étaient poussés par l'attrait d'une curiosité légitime, mais mal éclairée; leurs recherches ont été circonscrites et leurs appréciations, dès lors, très erronées. Ils ne pouvaient, du reste, se débarrasser des idées qui dominaient alors. La Grèce et Rome remplissaient toute l'antiquité, l'Orient n'existait pas, et si on jetait un coup d'œil sur les peuples de la Haute-Asie, c'était à peine pour les ranger au nombre de ces nations barbares auxquelles la Grèce et Rome avaient apporté leurs lumières.

Antonin le Pois est peut-être le premier qui a écrit sur les pierres gravées. Son livre, imprimé en 1579, n'a pour le recommander que la date de sa publication. Léonard Agostini est plus utile à consulter [3]; il a publié en 1657, à Rome, un recueil dont les dessins ont été exécutés assez consciencieusement par Jean-Baptiste Gallestruzzi. Depuis cette époque, de nombreux ouvrages ont été produits avec un talent plus

[1] MAFFEI, *Gemme antiche figurate*, t. I, pl. 34.

[2] VASARI, *Vite de Pittori*, t. II, p. 291, éd. de Bologne.

[3] AGOSTINI, *Le Gemme antiche figurate*. Roma, 1657, 2 vol. in-4°.

ou moins sérieux et avec un goût très prononcé de rechercher les plus beaux types sans se préoccuper de la valeur historique qu'ils pouvaient avoir. Pour se renseigner sur l'histoire des pierres gravées, il suffit d'ouvrir le Traité de Mariette sur les pierres précieuses pour se mettre au courant de tout ce que l'antiquité classique peut nous fournir de documents à ce sujet [1].

L'attention de l'historien n'a été appelée que très récemment sur les pierres gravées des peuples de l'Assyrie et de la Chaldée. Les savants du dernier siècle qui nous en ont parlé ne se préoccupaient pas des produits de l'Asie antérieure, ou du moins, si quelques échantillons rapportés par les rares voyageurs qui avaient parcouru ces contrées étaient tombés entre leurs mains, ils n'avaient pu en reconnaître la valeur, ni même en distinguer la provenance. Ils rangeaient sous la vague dénomination de *monuments étrusques* [2] tout ce qu'ils ne pouvaient attribuer sûrement à la Grèce ou à Rome.

Cependant ces monuments se répandaient dans les principales collections de l'Europe, où on les conservait comme des objets de curiosité; ils devaient bientôt exercer la sagacité des savants.

III.

Voyons donc d'abord quelles sont les pierres gravées dont nous allons nous occuper ici.

Ces pierres affectent les formes les plus diverses ; quelques-unes sont de simples *plaques* (fig. 2); on les suspendait probablement au cou avec d'autres ornements sur lesquels on voit un sujet quelconque ou quelques caractères, abrégé mystérieux d'un nom divin ou d'une invocation. D'autres ont la forme d'une *amande* (fig. 7) ou d'un

[1] MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, t. I, p. 245. Paris, 1750, 2 vol. in-f°.

[2] PIETRI SANCTI BARTOLI, *Sepulcri antichi*. — GORI, *Museum Etrusc.*, p. 431. Florentiæ, 1737. — MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, p. 7.

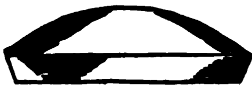
fuseau (fig. 3), et portent quelquefois le nom d'un roi ou d'un grand personnage.


Fig. I.


Fig. 2.


Fig. 3.


Fig. 4.


Fig. 5.

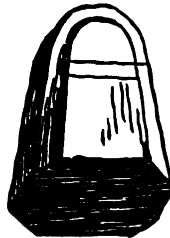
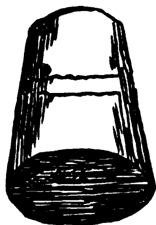
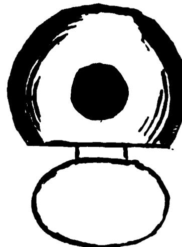
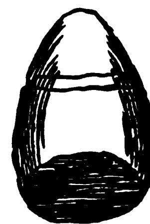

Fig. 6.


Fig. 7.

Quelques-unes de ces pierres paraissent disposées pour produire des empreintes, évidemment ce sont des cachets (fig. I); d'autres sont des bagues, des anneaux (fig. 4), des chatons scarabéoïdes sur lesquels on voit une figure ou un symbole (fig. 5). Beaucoup sont en forme de cônes (fig. 8 et 10) ou de pyramides (fig. 6), et présentent, à


Fig. 8.


Fig. 9.


Fig. 10.

leur base, tantôt un cercle ou une ellipse, tantôt un octogone formé d'un rectangle dont les angles sont abattus. C'est sur cette base que le sujet principal est gravé : une figure, un animal, une plante, souvent

un simple attribut. Les pyramides sont parfois ornées sur une de leurs faces d'un sujet accessoire ou d'une inscription. Un grand nombre de ces pierres présentent la forme d'un hémisphéroïde déprimé ou comprimé (fig. 9), sur la section duquel, circulaire ou ellipsoïde, on trouve une gravure. Tous ces bijoux, pyramides, cônes ou hémisphéroïdes, sont percés dans la partie supérieure d'un trou transversal qui paraît destiné à recevoir un lien.

Fig. 11.



Fig. 12.



Enfin, un grand nombre de ces pierres gravées ont plus particulièrement exercé, à cause de leur forme, la sagacité des archéologues. Ce sont des monuments cylindriques d'un diamètre et d'une hauteur variables, atteignant quelquefois cinq ou six centimètres de hauteur; ils sont percés suivant l'axe du cylindre et la gravure se développe sur la surface convexe (fig. 11 et 12). Les sujets sont souvent accompagnés de légendes en caractères de différente nature, chaldéens, assyriens, égyptiens, phéniciens ou perses, qui en caractérisent au premier abord la provenance.

Ces bijoux se distinguent, dans leurs formes particulières, par quelques variétés qu'il est utile de signaler. En général, le cylindre est percé suivant son axe et la surface se développe parallèlement à cet axe; cependant, quelquefois les côtés du cylindre sont rentrés et offrent un plus grand diamètre aux extrémités qu'au milieu (fig. 12).

J'ai rencontré des cylindres qui présentaient à la partie supérieure une sorte de bélière taillée dans la matière même du cylindre et percée perpendiculairement à l'axe (fig. 13). J'en ai observé qui portent une monture métallique assez bizarre : elle se compose d'une tige recourbée de manière à former un anneau à l'une des extrémités du cylindre; cette tige, ainsi recourbée en deux branches, passe dans l'axe pour

être rivée à l'extrémité opposée (fig. 14). Quelques montures d'une forme essentiellement moderne ne méritent pas de fixer notre attention.

Fig. 13.



Fig. 14.



La matière de ces bijoux est très variable ; elle comprend toutes les pierres susceptibles d'être travaillées. Cependant les Assyro-Chaldéens, pas plus que les autres peuples de l'antiquité, ne semblent avoir attaqué le diamant. La taille et la gravure de cette pierre précieuse sont des applications modernes des propriétés que la poudre de diamant peut seule exercer sur le diamant lui-même [1]. Ce fut pour le dernier duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, qu'on tailla en Europe le premier diamant, vers l'an 1475, et ce n'est qu'en 1564 que Clément Birague paraît avoir gravé sur un diamant le portrait de don Carlos.

En Orient, dans le monde antique, la gravure des pierres s'est particulièrement exercée sur les marbres, les jaspes, le lapis, les porphyres, l'hématite et toutes les variétés du quartz depuis le cristal de roche jusqu'aux silex les plus vulgaires ; on trouve aussi la pâte de verre, les terres émaillées et une composition résineuse qui s'est conservée jusqu'à nous. L'étude de ces différentes matières est toute spéciale et indépendante du sujet que nous nous proposons d'examiner. Il nous paraît impossible de distinguer aujourd'hui l'époque de la gravure d'une intaille par la nature de la pierre. L'attention des artistes a dû se porter naturellement sur les pierres les plus tendres d'abord ; mais, au moment où nous pouvons apprécier leurs œuvres, les difficultés

[1] La taille du diamant ne doit son origine qu'au hasard : Conf. Louis Berquen, *les Merveilles des Indes*, p. 13 et suiv.

étaient depuis longtemps vaincues. L'hématite a dû être employée dès la plus haute antiquité, ainsi que les marbres, les jaspes et les porphyres. Le lapis-lazuli semble appartenir à toutes les périodes. Le cristal de roche, les onyx, les calcédoines apparaissent surtout dans les époques les plus récentes. Je n'ai pas encore rencontré de cylindre en ambre jaune, bien que cette substance ait été certainement connue jadis en Assyrie et même en Chaldée [1]. Il a pu exister des cylindres en or, mais ils ne sont pas parvenus jusqu'à nous; le Musée Britannique en possède un en argent [2]; je crois ce spécimen unique, quant à présent du moins.

Je m'abstiendrai de me prononcer sur la préférence donnée à telle ou telle substance, en Assyrie et en Chaldée, bien que le choix de la pierre n'ait peut-être pas été toujours indifférent, mais il nous paraît impossible d'apprécier dans quelles limites. Nous savons que les Grecs attribuaient au jaspe sanguin des vertus antihémorragiques et anti-apoplectiques. D'après les idées qui sont encore acceptées en Orient, on croit que la cornaline donne du courage à celui qui la porte; les pierres blanches paraissent recherchées des femmes, parce qu'elles supposent que ces bijoux leur procurent une plus grande beauté. Dans l'antique Asie, des idées analogues ont dû circuler, mais nous ne pouvons les constater ni les contrôler. Les *abraxas* [3] reposent sur des combinaisons d'écriture d'après des idées relativement modernes; aussi, nous ne saurions nous appuyer sur ces monuments pour nous éclairer sur ceux qui ont été produits vingt siècles auparavant et sous l'influence d'idées que nous ne pouvons pas toujours comprendre.

Il est sans doute fort intéressant de se rendre compte des procédés qui ont été employés pour tailler ces bijoux; nous en parlerons en temps et lieu; à mesure que nous donnerons aux monuments la date qui leur convient, un examen attentif nous permettra de distinguer la nature de l'outil dont l'artiste a dû se servir et nous fournira ainsi des

[1] Oppert, *l'Ambre jaune chez les Assyriens*. Extrait du *Recueil des travaux relatifs à la Philologie et à l'Archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. II, 1880.

[2] Menant, *Empreintes de cylindres assyro-chaldéens relevées sur des Contrats d'intérêt privé au Musée Britannique*, p. 48. Paris, 1880.

[3] J. O. Macarii, *Abraxas; quæ antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio cum commentario*. Jo. Chiffletii, Antuerpiæ, 1657.

indications bien autrement précieuses que celles qui résulteraient des traditions incomplètes dont nous ne pouvons contrôler l'origine. Les historiens de la Grèce et de Rome sont impuissants à nous renseigner à ce sujet [1]; ils nous reportent à une date postérieure aux produits les plus récents de l'empire de Chaldée et ne sauraient dès lors nous éclairer sur les moyens qui étaient employés dans la Haute-Asie à une époque plus reculée.

Il est assez facile d'apprécier l'usage de certaines pierres gravées. Cet usage est multiple; il répond soit à un besoin d'utilité pratique, soit à un simple instinct de parure; les plaques ne devaient être que des ornements ou des amulettes; les pierres taillées en anneaux servaient à la fois de bagues et de cachets; tous les bijoux qu'on ne pouvait porter en bague proviennent de colliers ou de bracelets; enfin on a compris que les cônes, les sphéroïdes, les pyramides étaient, comme les bagues, des amulettes, des ornements et des cachets.

Les cylindres ont été l'objet de discussions plus sérieuses; en effet, on ne les a considérés pendant longtemps que comme des ornements ou des amulettes; et, tandis qu'on était fixé sur l'usage des autres pierres qu'on regardait comme des cachets, il paraissait difficile d'admettre que les cylindres aient pu servir à produire des empreintes. Quand nous voulions les employer ainsi, nous essayions de développer la scène dans son entier; nous arrivions rarement à un résultat satisfaisant et notre insuccès devenait un argument contre cette destination [2]. Enfin on invoquait pour repousser cette opinion les cylindres munis de bélières et surtout ceux qui étaient garnis d'une armature métallique, évidemment impropre au mouvement de rotation qu'on croyait utile d'imprimer au cylindre pour obtenir une empreinte.

[1] Les Grecs désignaient sous le nom de *Diaglyphique* la gravure en creux, et d'*Anaglyphique* la gravure en relief. — Il n'y a dans la langue latine aucun terme particulier pour désigner les *graveurs en pierres fines;* les mots *gemmarius, flaturarius, sigilliarius,* ne peuvent s'appliquer qu'aux *marchands de pierres fines.* Cependant, sous les empereurs, il y avait les *politores* qui préparaient le travail, ébauchaient la pierre; puis les *cœlatores* qui travaillaient en relief (le camée), et les *cavatores* qui faisaient l'intaille en creux. On nommait ces derniers *signarii* lorsque les intailles devaient servir à faire des cachets. Cette dénomination est ainsi rapportée par Justinien : « *Signarii qui faciunt sigilla.* » Leg. I, *Cod. de excusat. artific.*

[2] De Longpérier, *Notice des Antiquités assyriennes du Musée du Louvre,* p. 87. Paris, 1854, 3e édit.

La difficulté de la solution venait précisément des propriétés multiples de ces bijoux à la fois ornements, amulettes et cachets. Originairement les cylindres on dû être de simples amulettes, puis des ornements, et rester confondus au milieu des pierres polies dont on faisait des colliers; ils n'ont été employés comme cachets que par suite d'une circonstance qui peut s'expliquer par la nature même des choses. Les cônes, les sphéroïdes se prêtaient naturellement à cette destination et on l'a compris immédiatement dans nos temps modernes; mais les ornements cylindriques ne paraissaient pas propres à cet usage; il a fallu en acquérir une preuve certaine et les Assyriens eux-mêmes se sont chargés de nous l'apporter. On sait que la terre plastique était la matière sur laquelle on écrivait entre les deux fleuves; c'était donc sur cette matière que les particuliers consignaient leurs conventions, et sur laquelle, par conséquent, ils apposaient leur signature ou leur cachet. Or, la terre plastique pouvait seule recevoir facilement l'empreinte d'un cylindre qui n'aurait pas laissé de trace sur un papyrus ou sur un parchemin.

Voici ce qui avait lieu.: lorsque les parties étaient d'accord sur l'objet de leurs conventions, louage, échange, vente ou obligation quelconque, on les rédigeait sur la tablette traditionnelle; puis, lorsqu'elles avaient donné leur consentement, *ṣipru*, elles y apposaient leur signature, *ḳatatu*. Cette signature se faisait primitivement à l'aide du doigt en y imprimant une griffe, *galabu*, ou en enfonçant l'ongle du pouce, *ṣupur*, dans une partie du document réservée à cet effet; le plus souvent elles y apposaient un cachet conique ou cylindrique, *kunuku*, et, ces formalités accomplies en présence de l'officier public, le contrat formait la loi des parties[1]. Cette expression *kunuku* désigne, en assyrien comme chez nous, le cachet et son empreinte; aussi nous la trouvons à la fois sur les contrats pour désigner l'empreinte et sur les cylindres pour désigner l'instrument. On a constaté, en effet, sur un grand nombre de contrats d'intérêt privé, l'empreinte même d'un cylindre à la place réservée pour recevoir le sceau des parties, et, à côté, la mention de l'accomplissement de cette formalité; il ne peut donc y avoir de doute sur l'usage des cylindres

[1] J. Oppert et J. Menant, *Documents juridiques de l'Assyrie et de la Chaldée*, Paris, 1878, in-8°.

en Assyrie et en Chaldée : ce sont des ornements, des amulettes, mais aussi des cachets comme les autres pierres gravées, cônes ou sphéroïdes que nous trouvons employées surtout aux époques relativement modernes.

Nous pouvons maintenant nous faire une idée exacte de ces monuments en les présentant avec le développement que l'empreinte comporte, ce qui nous donne un petit bas-relief, ainsi que nous le voyons ci-dessous (fig. 15 et 16).

Fig. 15.



Fig. 16.



Les antiques possesseurs de ces cachets produisaient rarement sur la brique la scène complète gravée sur la surface du cylindre; ils se contentaient souvent d'y imprimer un seul côté, surtout celui qui renfermait leur nom ; quelquefois ils l'apposaient à plusieurs reprises quand ils voulaient obtenir la scène dans son entier.

J'appelle particulièrement l'attention sur cet usage du cylindre dont j'ai le premier signalé l'importance, à cause des renseignements précis qu'il apporte à l'histoire de l'art. En effet, les contrats sont datés du règne d'un souverain; ils permettent, dès lors, d'apprécier d'une manière certaine l'époque de l'emploi de ces bijoux par la date du contrat, et leur origine, par le nom du possesseur du cachet qui y apposait son empreinte.

Cet emploi du cylindre comme cachet sur les actes de la vie privée nous fournit donc immédiatement une donnée irrécusable. J'ai recherché dans le vaste dépôt du Musée Britannique tous les contrats encore inédits qu'il renferme et qui portent de pareilles empreintes ; ils sont très variés; j'ai scrupuleusement et minutieusement relevé tous les sujets que j'ai pu découvrir et j'en ai trouvé à toutes les époques. J'ai fait connaître dans un travail spécial l'importance de

ces empreintes ; nous aurons occasion d'en déduire les conséquences qui viendront à l'appui des différents types dont nous voudrons déterminer la provenance.

Il ne faut pas être surpris du nombre considérable des pierres gravées de toute nature qu'on trouve dans l'Asie occidentale ; leur triple usage, comme ornement amulette et cachet, en provoquait la multiplication. On sait, du reste, d'après Hérodote, que de son temps chaque Babylonien avait son cachet [1], et nous voyons, par le nombre des empreintes qui figurent sur les contrats, avec quelle facilité on les prodiguait.

IV.

Maintenant que nous connaissons la matière et la forme des pierres gravées et que l'usage nous en est révélé, examinons les sujets qui les décorent. Les cônes, les pyramides offrent un champ très restreint et ne contiennent, en général, qu'une figure d'homme ou d'animal, une fleur, un attribut ; les sujets plus développés présentent la réduction de scènes analogues à celles qu'on remarque sur les cylindres. Ceux-ci renferment, ainsi que nous l'avons dit, tantôt des personnages ou des animaux, tantôt des inscriptions isolées, enfin des motifs accompagnés d'inscriptions. Il y a donc là un vaste sujet d'observation.

Le nombre des scènes dont les cachets sont ornés n'est pas aussi considérable que la quantité des pierres gravées pourrait le faire supposer. Il existe beaucoup de reproductions de types convenus, ce qui porte à penser que ces objets répondaient à un besoin général dont le commerce s'était emparé. Des fabricants ont reproduit les types créés par de véritables artistes pour les offrir ainsi tout préparés aux acquéreurs qui n'avaient plus qu'à y faire graver leur nom. On constate ce trafic dont l'art a eu sans doute à souffrir, mais qui n'altère

[1] Hérodote, liv. I, ch. 157.

pas la valeur du type consacré dont l'importance augmente au contraire en raison même de la vulgarité de son emploi.

En général, tous ces sujets étaient dictés par une pensée religieuse qui s'inspirait du dogme, des cérémonies du culte des divinités de l'Assyrie et de la Chaldée ou des anciennes légendes qui, depuis un temps immémorial, avaient cours dans ces contrées. Il faut faire aussi la part de la volonté individuelle, car, en dehors des scènes de cette nature, les princes ou leurs sujets, suivant leur fortune ou leur rang, ont voulu donner à ces bijoux la marque de leur personnalité en perpétuant le souvenir d'un évènement politique, d'un combat, d'une victoire, d'une chasse, surtout d'une chasse aux lions, et même des occupations domestiques dont nous pourrons constater la naïveté.

Un grand nombre de cylindres portent des inscriptions, mais elles ne peuvent nous renseigner sur la nature des sujets qui les accompagnent; cependant elles ont quelquefois une grande importance quand elles nous font connaître le nom d'un souverain auquel le monument a dû appartenir. Ces légendes ne s'écartent pas, ainsi que nous allons le voir, d'un certain nombre de formules assez restreintes. Les plus courtes se réduisent à un ou deux caractères, la mention du nom d'une divinité. Les inscriptions de deux lignes indiquent pour la plupart le nom et la fonction du propriétaire ; celles de trois lignes comprennent : dans la première ligne, le nom du propriétaire ; dans la seconde, sa filiation ; dans la troisième, un acte d'adoration envers une des divinités du Panthéon assyrien. Les inscriptions de quatre lignes sont plus rares; elles s'expliquent par l'addition du nom d'une divinité de plus dans l'invocation finale. Les inscriptions plus longues renferment une incantation, une prière, et la scène se trouve réduite à un seul personnage. Enfin, de même que quelques cylindres présentent des scènes dépourvues d'inscriptions, quelques-unes offrent des inscriptions dépourvues de personnages. A Babylone, les inscriptions sont, en général, gravées sur le cylindre dans le sens inverse de l'écriture et ne se prêtent que sur l'empreinte à une lecture directe ; à Ninive, au contraire, les caractères sont la plupart du temps tracés dans le sens direct, quelquefois perpendiculairement à l'axe du cylindre, et, le plus souvent, dans le style cursif. Tous ces textes présentent, du reste, par leur laconisme de grandes difficultés d'inter-

prétation. A certaines époques et particulièrement à Babylone, sous le Second-Empire, on a recherché de parti pris les formes archaïques dans la langue et dans les caractères; on a suivi d'anciennes formules; on a employé des expressions tombées en désuétude; on s'est servi pour l'écriture d'un style lapidaire qui remonte à une haute antiquité, et dont il est facile de saisir le contraste quand on le rencontre sur les contrats où les cachets ont laissé leur empreinte à côté des indications qui résultent du texte des conventions. La comparaison de ces renseignements fournit des données du plus grand intérêt pour l'étude des formes paléographiques de l'écriture, mais elle ne donne aucun indice sur le sujet lui-même.

Dès que l'attention des savants du dernier siècle eut été attirée sur les cylindres orientaux, on chercha dans les scènes diverses, dans les attributs, dans les symboles qui les accompagnaient, la pensée qu'ils devaient exprimer ; on voulut en découvrir la signification. A cette époque, l'étude du symbolisme oriental passionnait les esprits ; on essayait d'expliquer tous les monuments de l'antique Orient sans se rendre compte que les symboles sont lettre morte tant qu'on ignore l'idée qui les a inspirés. Un exemple suffit pour préciser notre pensée: on sait que Cléarque portait au doigt, lorsqu'il tomba entre les mains des Perses, une bague sur laquelle était représentée une danse des Cariatides; si nous avions la bague sans la description de Pausanias qui nous fait connaître les détails de cette cérémonie, comment pourrait-on deviner et expliquer le sens de la gravure? Il faut donc une connaissance *préalable* du sujet pour en donner une interprétation sérieuse. Quand on voit sur un monument d'origine égyptienne une figure avec une tête de chien, on peut dire : c'est le dieu Anubis, et on ne se trompe pas. Si on se trouve en présence d'un bœuf exécuté dans le goût égyptien, on pense naturellement à Apis. En Grèce, un homme fort et robuste, armé de la foudre, désigne Jupiter ; s'il est armé d'un trident, c'est Neptune ; s'il porte une massue, c'est Hercule. Si, sans nous renseigner sur son origine, on nous met en présence d'une femme tenant une pomme, nous y verrons, suivant les époques et les contrées, Ève ou Vénus. Le symbolisme est, en effet, l'expression idéographique d'une langue qu'il faut d'abord connaître avant de pouvoir la lire. Il y a certains mythes bien connus dont l'expression ne souffre

pas d'équivoque ; mais comment s'expliquer sur des figures qui représentent des divinités *inconnues*, des symboles *inconnus*, des scènes *inconnues*, quand, pour se guider dans ces interprétations, on n'a que les ressources de son imagination qui s'agite dans le vide? Que dire enfin de ces scènes, de ces symboles qui peuvent être le résultat du caprice des artistes qui les ont exécutés ou qui étaient déjà un mystère pour ceux qui les faisaient reproduire, incapables qu'ils étaient eux-mêmes de les comprendre? C'est à peine si nous pouvons maintenant hasarder l'interprétation des détails du symbolisme grec et romain et en expliquer l'origine, bien que les monuments de la littérature grecque et romaine nous aient déjà si amplement initiés à la vie civile et religieuse des peuples de la Grèce et de Rome ; mais en est-il ainsi de l'Assyrie et de la Chaldée? Ne faut-il pas attendre que les inscriptions nous révèlent les mystères de cette grande civilisation oubliée depuis des siècles? Nous ne pouvons plus nous permettre de substituer les caprices de notre imagination à des textes précis qui deviennent chaque jour plus nombreux, plus complets, et dont nous devons d'abord essayer de combler les lacunes et de déterminer le sens. Nous possédons désormais des documents irrécusables, contemporains des faits qu'ils racontent et qu'aucun travail n'a pu altérer depuis l'époque de leur rédaction. Voilà les sources auxquelles nous devons puiser pour expliquer les monuments que nous voulons faire connaître. Nous n'avons pas, d'ailleurs, d'autres témoignages à invoquer. En effet, serait-ce la Bible?

Les Juifs ne sauraient nous renseigner sur l'histoire des premières populations de la Mésopotamie inférieure ; ils n'étaient pas nés à la vie historique ; ils vivaient encore de la vie nomade, tandis que les peuples qui les entouraient étaient en pleine civilisation. D'après leurs annales, Dieu n'avait pas encore indiqué par son choix le personnage qui devait donner naissance à son peuple ; ils ne paraissent pas avoir connu les anciens habitants de la Chaldée qui avaient déjà disparu peut-être au moment où Abraham partit de la ville de Uru (Ur-Casdim), qui devait être alors leur capitale. Lorsque les Juifs quittèrent la terre de Chanaan pour s'établir en Égypte, ils ne conservèrent aucune relation avec les peuples de l'Asie, et ne rentrèrent dans la Terre Promise qu'après six siècles d'absence.

Si la Bible nous fait défaut, les documents égyptiens ne peuvent nous renseigner davantage. Les papyrus et les hiéroglyphes ne nous ont encore rien appris de l'influence que les Pharaons ont pu exercer à cette époque sur les habitants de la Mésopotamie inférieure. Les Égyptiens s'avancèrent sans doute sur les côtes de la Méditerranée sous Thoutmès I[er], fils et successeur d'Amenhotep, qui, vers l'an 2000 av. J.-C., conduisit ses armées triomphantes à la conquête de l'Asie. Elles s'avancèrent dans la Syrie jusqu'au-delà de Karkemish, en laissant la Chaldée à droite, et pénétrèrent par le nord en Assyrie, en imprimant partout des traces évidentes de leur passage[1].

Quant aux Grecs, ils n'ont connu les Chaldéens que longtemps après la chute du dernier empire, alors que Babylone avait déjà subi deux invasions, celle des Assyriens et celle des Perses, lorsque les Perses eux-mêmes étaient tombés sous leurs armes. Les Grecs, qui avaient une idée très haute, mais confuse de l'état scientifique et de la grandeur des Chaldéens, ont certainement voulu sonder leur passé; malheureusement ces recherches ne sont point parvenues jusqu'à nous.

Les travaux de Mövers, de Creuzer, de Guigniaut, de Maury ont épuisé tout ce que l'antiquité classique pouvait nous fournir; mais leurs savants efforts étaient impuissants à faire sortir l'antique Orient des renseignements qu'on doit au sobre Hérodote ou à la fantaisie de Ctésias[2]. Il faut désormais prendre corps à corps les monuments antiques, les étudier en eux-mêmes, consulter avant tout les textes déjà nombreux que les découvertes modernes mettent à notre disposition pour les élucider.

Les pierres gravées assyro-chaldéennes ont été déjà l'objet de travaux que nous devons mentionner ici.

[1] Sur les rapports de l'Égypte et de la Chaldée, voyez Mariette, dans les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. II, p. 143.

[2] Les seules sources qu'on peut invoquer dans l'antiquité classique nous reportent à Hérodote et à Ctésias. Il s'est ainsi formé deux courants, d'après ces deux auteurs; ceux qui ont suivi Hérodote : Denys d'Halicarnasse, Usserius, Conrengius, Marsham, Prideaux, Newton, Bossuet, Montfaucon, dom Calmet, etc., etc.; ceux qui ont suivi Ctésias : Diodore, Justin, Eusèbe, Scaliger, Petau, Pezron, etc. — Nous devons également mentionner, en dehors de ces données, les compilateurs qui nous ont transmis les rares fragments de Bérose : Le Syncelle, Eusèbe, Pline, Athénée, etc.

Münter[1], Dorow[2], Landseer[3] publièrent les sujets de plusieurs cylindres et hasardèrent même quelques tentatives d'explication sur les scènes qu'ils représentaient. Le génie de Grotefend[4] s'usa en efforts pénibles pour interpréter ces symboles qu'aucun renseignement direct ne pouvait encore éclairer.

D'un autre côté, les monuments se multipliaient dans les collections publiques ou particulières; des descriptions plus ou moins exactes, il est vrai, des gravures et des empreintes, plus précieuses que les descriptions et les gravures, se répandaient en Europe; des échanges s'établissaient ainsi entre les savants et les Musées de Londres, de La Haye, de Paris, et facilitaient les moyens d'exploration. A défaut de catalogues réguliers, nous devons citer quelques publications importantes qui firent connaître un certain nombre de ces bijoux.

En 1842, Cullimore publia un recueil qui contient, sans commentaires, les sujets de cent soixante-quatorze cylindres[5]. Ces monuments sont classés sans ordre; une table sommaire indique seulement la collection d'où ils sont tirés. La lithographie suffit déjà pour faire comprendre le sujet beaucoup mieux qu'une description conventionnelle, mais le dessin est lâché et ne donne aucune idée du travail du lapicide.

Je dois également citer le mémoire de F. Lajard sur le Culte de Mithra, à propos duquel l'auteur a publié les sujets de trois cents cylindres environ[6]. La gravure est soignée et présente quelquefois le sujet agrandi avec une intention bien évidente et souvent réussie de mettre en relief l'œuvre de l'artiste assyrien. La table des planches indique la matière de chaque monument et la collection à laquelle il appartient. Malheureusement F. Lajard a voulu faire servir ces matériaux à l'appui d'une thèse préconçue qui est complètement abandonnée aujourd'hui.

[1] Münter, *Versuch über die keilformigen Inschriften zu Persepolis*. Kopenhagen, 1802.

[2] Dorow, *Die assyrische Keilschrift*. Wiesbaden, 1820.

[3] Landseer, *Sabæan researches*. London, 1823.

[4] Grotefend, *Erlauterungen über einige babylonische Cylinder mit Keilschrift*. Dans l'ouvrage de Dorow précité : *Beilage E*, p. 23.

[5] Cullimore, *Impression of ancient oriental Cylinders or rolling Seals of the Babylonian, Assyrian and Medo-Persian*. London, 1842.

[6] F. Lajard, *Introduction à l'étude du Culte public et des Mystères de Mithra en Orient et en Occident*. Paris, 1847.

A côté de ces deux grands recueils, je dois indiquer quelques travaux d'une nature plus restreinte. Tous les assyriologues ont jeté un regard sur ces monuments. M. F. Lenormant, qui a touché à toutes les branches de l'histoire orientale, ne pouvait les laisser passer sans y apporter le contingent de son érudition; il a cru découvrir sur un certain nombre d'entre eux la figure des signes du Zodiaque et il a essayé de les rattacher aux différents épisodes d'un poème dont les phénomènes célestes auraient été le prétexte et le lien [1]. Je mentionnerai à un autre point de vue les recherches de M. Soldi [2], qui, après M. King [3], s'est particulièrement préoccupé de la nature du travail matériel dont les cylindres étaient l'objet.

L'examen des pierres gravées de la Haute-Asie soulève des questions tellement complexes que nous pouvons à peine les indiquer ici. Pour comprendre un sujet, on a souvent besoin de saisir dans leur ensemble un certain nombre de cylindres, afin de se rendre compte des différentes interprétations dont il a été l'objet. D'un autre côté, chaque monument, chaque sujet aurait besoin d'une analyse spéciale, parce qu'il est susceptible d'être envisagé à différents points de vue. On peut considérer le côté purement artistique et rechercher comment, un type étant donné, il a été traité à l'origine de l'art, et en constater les différentes expressions suivant les lieux et suivant les temps pour essayer de comprendre le degré de culture artistique auquel on était parvenu. D'un autre côté, on peut s'attacher au mythe auquel l'œuvre se réfère, à la légende qui l'a inspirée, aux symboles qui l'accompagnent et qui en déterminent la nature et la portée; enfin, on ne saurait négliger les inscriptions qui nous donnent souvent des renseignements historiques ou paléographiques du plus grand intérêt et qui se relient au travail de la gravure.

L'étude des cylindres assyro-chaldéens, à quelque point de vue qu'on se place, ne saurait donc être exclusive. Il faut tenir compte des mythes, des légendes qui ont inspiré les artistes et même des inscriptions qui accompagnent leurs œuvres. Tous ces détails ont leur importance et méritent une attention particulière.

[1] F. Lenormant, *Essai de Commentaire des fragments de Bérose*, p. 230. Paris, 1871.

[2] Soldi, *Revue archéologique*, t. XXVIII, p. 114; 1874.

[3] King, *Antique Gems, their Origin, Use and Value*. Murray, London, 1860.

Je crois avoir suffisamment indiqué le but que je me propose. Je n'ai pas la prétention de résoudre toutes les questions que cet examen soulève; je saurai me circonscrire. Il y a des points qui doivent être déjà considérés comme certains ; je m'efforcerai de les mettre en évidence. D'autres me paraissent ne comporter encore qu'un degré de probabilité plus ou moins élevé; je me renfermerai dans la réserve que les faits commandent. Je me garderai surtout, dans l'appréciation des symboles, des interprétations qui ne peuvent s'appuyer que sur des conjectures dont j'indiquerai la hardiesse.

La tâche que j'entreprends aujourd'hui présente de grandes difficultés : d'abord, il est à peu près impossible de connaître tous les monuments dont on dispose; ces monuments, très nombreux, sont épars dans des collections publiques ou particulières, et il est fort difficile de les consulter. Sans parler, quant à présent, des cônes, des pyramides et autres pierres, on peut évaluer à plus de deux mille le nombre des cylindres assyro-chaldéens contenus dans les différentes collections que nous avons visitées. La plus considérable est celle du Musée Britannique; elle contient six cent soixante cylindres. Elle est formée avec beaucoup de soin et présente des monuments d'une grande importance, tels que les cachets des rois chaldéens Urkham et Dungi, ainsi que le beau cachet de Darius. Cette précieuse collection n'est pas encore cataloguée, et les cylindres se succèdent sans ordre, suivant le hasard des acquisitions.

Les collections publiques de Paris contiennent à peu près autant de monuments, un peu plus même; ils sont répartis ainsi qu'il suit : le Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque nationale, en compte deux cent soixante-dix, dont cent trente seulement figurent au Catalogue de M. Chabouillet [1]. La précieuse donation de M. le duc de Luynes est venue augmenter cette collection, et contient cent trente-six cylindres qui n'ont pas encore été catalogués. Enfin le Musée du Louvre possède actuellement une collection de plus de trois cents cylindres, et s'augmente de jour en jour par des acquisitions incessantes. Les soixante-six cylindres qui composaient cette collection en 1852 ont été décrits par M. de Longpérier avec de précieuses indications sur leur

[1] *Catalogue général et raisonné des Camées et des Pierres gravées de la Bibliothèque impériale*. Paris, 1858.

provenance[1]. Je citerai également la collection du Cabinet des Médailles de La Haye composée de cent cinquante cylindres, parmi lesquels se trouve le beau cachet d'Ursana, roi d'Arménie; j'ai dressé en 1876 le catalogue officiel qui en établit l'état actuel[2]. Je mentionnerai encore la collection de M. le chevalier Lycklama comprenant cinquante cylindres dont il a fait présent au Musée de Cannes[3]; celle du Joanneum de Graz renfermant seulement quinze cylindres décrits par MM. A. Fischer et A. Wiedemann[4]; puis celle de Copenhague présentant quarante-cinq cylindres publiés par M. Valdemar-Schmidt[5]. A New-York on doit posséder un certain nombre de cylindres; nous connaissons déjà ceux qui proviennent des fouilles du général Cesnola[6].

Tous les Musées d'Europe renferment des spécimens plus ou moins nombreux de ces précieux bijoux : on en trouve à Berlin, à Vienne, à Zurich, à Florence, à Genève, à Saint-Pétersbourg, à Leyde, à Bruxelles; si le nombre en est quelquefois restreint, on y rencontre souvent des monuments du plus haut intérêt.

Les collections particulières sont d'un accès plus difficile, et dès lors nous sommes moins renseignés sur leur contenu. D'ailleurs il arrive un moment où elles sont dispersées, et alors on ignore ce que sont devenus les monuments qu'elles renfermaient. Je puis mentionner la collection de M. de Gobineau composée de cinquante-six cylindres, parce que le catalogue en a été publié dans la *Revue archéologique*[7]. Je citerai également la collection de M. de Montigny qui comptait vingt cylindres lorsqu'elle a été exposée en 1878 au Trocadéro.

Je dois à une circonstance toute particulière la facilité de pouvoir consulter la collection sans rivale de M. de Clercq; elle renferme plus de quatre cents cylindres. Un catalogue méthodique et détaillé,

[1] *Notice des Antiquités assyriennes du Musée du Louvre.* Paris, 3e édit., 1854.

[2] *Catalogue des Cylindres orientaux du Cabinet royal des Médailles de La Haye.* La Haye, 1878.

[3] M. E. Massenot, *Musée de M. le chevalier Lycklama, Notice descriptive.* Bruxelles, 1871.

[4] A. Fischer et A. Wiedemann, *Ueber Babylonische « Talismane ».* Stuttgard, 1881.

[5] Valdemar-Schmidt, *Osterlandske indskrifter fra den Kongelige Antiksamling*, p. 51. Copenhague, 1879.

[6] Cesnola, *Cyprus : its ancient cities, tombs and temples*, pl. xxxi. London, 1877.

[7] *Revue archéologique*, t. XXVIII, 1874. — Cette collection a été vendue aux enchères le 7 juin 1882, et se trouve dès lors dispersée.

accompagné de la reproduction du sujet des cylindres par le procédé de l'héliogravure, fera bientôt connaître les détails de ce merveilleux ensemble.

J'ai le regret de passer sous silence les collections plus restreintes d'un grand nombre d'amateurs qui possèdent des échantillons de l'art assyro-chaldéen et qui m'en ont communiqué des empreintes. Je les citerai en temps et lieu lorsque j'aurai l'occasion d'en faire usage.

Enfin j'ai réuni un grand nombre de moulages dont je n'ai pu étudier les originaux; ils m'ont quelquefois servi à compléter des éclaircissements longtemps cherchés, et qu'un rapprochement fortuit me présentait naturellement. Mais que de peines pour obtenir ce résultat encore incomplet! D'un autre côté, les rares catalogues que j'ai indiqués ont été rédigés pour la plupart à une époque où l'histoire de l'Assyrie et de la Chaldée était encore inconnue, et ne contiennent dès lors que des descriptions conventionnelles, d'après lesquelles le sujet échappe à toute appréciation.

Au milieu de ce désordre nécessaire au début de la science, ce qui convenait d'établir, c'était une bonne classification des monuments qu'on voulait étudier. J'ai déjà exposé sur quelles bases on pouvait y arriver et à l'aide de quels éléments on devait l'étayer [1]. Je vais essayer de le rappeler ici aussi sommairement que possible.

On trouve d'abord sur les cylindres eux-mêmes des indications précises qui nous autorisent à affirmer que tel monument est de telle époque et de telle provenance; par exemple, la nature des caractères et de la langue de l'inscription qui y figure, surtout la mention d'un nom royal avec les titres d'un souverain. Les monuments de cette nature sont rares, il est vrai, mais les données qui résultent d'une pareille source sont indiscutables. Le nom du souverain appartient à l'histoire et son règne peut être fixé par tous les renseignements qui servent à l'établir. Ce n'est pas trop de hardiesse de prendre ces monuments comme les types de l'époque qu'ils représentent et de grouper autour d'eux ceux qu'une analogie puissante permet de rapprocher.

A côté de cette indication précieuse, nous en possédons d'une autre nature, mais qui ne sont pas moins décisives; elles proviennent de

[1] *Éléments d'une Classification des Cylindres assyro-chaldéens.* (Sous presse.)

l'usage même auquel ces monuments ont servi. Nous avons vu, en effet, que toutes les pierres, quelle que soit leur forme, cône, sphéroïde ou cylindre, ont été employées comme des cachets qui ont laissé leur empreinte sur des contrats d'intérêt privé aux différentes périodes de l'histoire de l'Assyrie et de la Chaldée. Il en résulte des preuves qui donnent sur l'époque à laquelle on peut attribuer les cachets qui les ont produites un grand degré de probabilité, en fixant ainsi la limite inférieure à laquelle un type a été employé par la présence de cette empreinte sur un contrat daté d'un règne précis qui nous fait connaître le nom, la fonction et la nationalité des parties contractantes, ainsi que le lieu où il en a été fait usage. Ces contrats comportent aussi bien l'empreinte d'un sceau royal que celle du cachet des plus humbles sujets de l'empire.

Je mentionnerai enfin une série d'empreintes qu'on trouve sur des monuments en terre cuite d'une espèce encore indéfinie, mais dont la date est précisée par les évènements auxquels ils se rapportent et les circonstances dans lesquelles ils ont été découverts.

Enfin nous avons la comparaison que l'on peut faire des sujets gravés sur les pierres dures avec les sculptures des grands monuments de l'époque assyrienne et de l'époque des Achéménides.

Ces précieuses indications nous ont permis de déterminer ainsi sûrement le caractère des types à l'aide desquels on peut apprécier une époque ou une école dont l'influence a été plus ou moins durable.

Nous irons quelquefois au-delà; il nous sera permis d'étendre par analogie nos inductions sur des monuments que nous ne pourrions pas apprécier directement, mais qu'il nous sera facile de grouper autour de ceux dont nous aurons précédemment déterminé le caractère. Nous le ferons toutefois avec une grande réserve.

Il restera, sans doute, en dehors de ces monuments un grand nombre de cylindres sans date, sans analogie, que nous ne pourrons peut-être pas rattacher aux grands centres que nous aurons reconnus et dont le caractère particulier sera longtemps indécis. Ce sont des lacunes que d'autres plus heureux que nous ne manqueront pas un jour de venir combler.

Le plan que j'ai dû suivre est tout tracé par la nature même des choses; l'histoire de la Haute-Asie est déjà suffisamment comprise pour

que nous puissions accepter les grandes divisions que la lecture des textes a permis d'établir; nous aurons cependant à en sortir quelquefois; les traditions artistiques ne s'imposent pas toujours par la force des armes. Nous savons que dans la Haute-Asie les vainqueurs ont souvent subi les mœurs, les lois, la langue, la religion même des vaincus; l'art avait donc dans ces contrées une vie indépendante; cependant nous ne pouvons pas en détacher l'histoire de celle qui est tracée par les évènements politiques et qui forme un cadre qui n'a en réalité qu'une valeur nominale. D'un autre côté, l'Assyrie et la Chaldée n'ont pas vécu seules et sans luttes dans l'Asie occidentale; il y avait en face des conquérants assyro-chaldéens des centres qui nous paraissent aujourd'hui secondaires, mais qui ont eu aussi leur influence à une certaine époque de leur durée, tels que la Susiane, l'Arménie, la Médie et tous ces petits États qui opposaient sur les bords de la Méditerranée, en s'alliant entre eux et en invoquant même à leur aide la puissance de l'Égypte, une vive résistance à l'envahissement des souverains de Ninive et de Babylone; ces peuples ont dû laisser des traces de leur existence sur les monuments mêmes de leurs vainqueurs. Aussi, nous ne pouvons pas nous dissimuler combien il nous sera difficile de distinguer ce qu'ils ont donné ou ce qu'ils ont reçu dans ce contact violent, et de reconnaître ce qui appartient au principe autochthone de ces peuples qui ont fini par courber la tête sous l'influence du caractère général de la civilisation qui dominait alors. Il faudrait renoncer à toute initiative si nous devions attendre la solution de toutes ces difficultés avant d'entrer dans la voie que nous nous proposons d'ouvrir.

Aussi nous nous en tiendrons aux caractères généraux qui doivent réunir chacun de ces monuments pour les grouper selon les grandes divisions de l'histoire générale, caractérisées par les dominations successives des trois empires qui ont tour à tour assuré le premier rang à la Chaldée, — à l'Assyrie, — à la Perse, jusqu'à ce que cette dernière puissance ait succombé à son tour sous les armes des Grecs.

Pour comprendre les différences caractéristiques qu'on peut reconnaître dans ces grandes divisions [1], il suffit de jeter les yeux sur trois

[1] *Observations sur trois Cylindres orientaux,* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1879.

cylindres que nous n'avons pas pris au hasard, et que nous avons précisément réunis sur une même planche pour rendre plus sensible notre démonstration.

C'est d'abord un cylindre du Premier-Empire de Chaldée; il provient du Musée de New-York; il est en marbre ou en porphyre et se rapporte à la période des rois d'une dynastie qui florissait antérieurement au trentième siècle avant notre ère. Le sujet est tiré d'une vieille légende et présente un double épisode de la lutte d'un héros contre un taureau et de son compagnon contre un lion.

Le second cylindre provient du Musée Britannique; il se rapporte au Second-Empire d'Assyrie, par conséquent à l'époque des Sargonides, et, dès lors, son exécution peut être fixée du VIIe au VIIIe siècle. Le sujet est des plus simples : il représente un personnage dont le type traditionnel figure sur tous les monuments ninivites postérieurs au règne de Sargon; il paraît lutter contre deux monstres, quadrupèdes ailés qui se dressent devant lui.

Le troisième cylindre, en calcédoine brûlée, appartient également au Musée Britannique ; il porte une inscription trilingue qui nous apprend que c'était le cachet de Darius. Nous pouvons supposer qu'il s'agit du fils d'Hystaspe. Dans tous les cas, nous sommes fixés sur la date de ce monument qui ne peut être antérieur au Ve siècle avant J.-C. La scène représente le roi sur son char, poursuivant un lion qu'il a déjà frappé de ses traits. Deux palmiers exécutés dans le genre de ceux qu'on rencontre sur les cylindres assyriens du Second-Empire accompagnent le sujet. Un examen même superficiel de ces trois monuments fera parfaitement comprendre la différence caractéristique de l'art à chaque époque.

La glyptique dans la Haute-Asie, pendant la période où nous pouvons désormais l'embrasser, nous révèle des phases de grandeur et de décadence dont nous trouvons la trace sur les monuments qui sont parvenus jusqu'à nous. Si ses origines sont obscures, nous voyons bientôt l'art de la gravure sur pierre atteindre un état de grandeur dont il n'a fait que descendre, et dont les grandes divisions de l'histoire marquent les différentes étapes.

Le cylindre chaldéen que nous avons cité nous révèle une puissance de conception et d'exécution qui nous prouve que les artistes étaient

alors en pleine possession de leur art, et nous laisse entrevoir quelle pouvait être la décoration des temples de cette époque ainsi que la beauté des statues qui ornaient le Bit-Para, le Bit-Ulbar et tous ces monuments dont nous ne connaissons pas même les ruines.

Le cylindre assyrien que nous empruntons à l'époque des Sargonides, nous présente des défaillances très marquées si on le compare aux cylindres chaldéens; d'un autre côté, si on le met en présence des bas-reliefs assyriens, il nous renseigne sur la distance qui sépare alors la glyptique de la sculpture.

La chute est plus grande encore lorsque nous considérons les cylindres des Achéménides. Le cachet de Darius n'est plus en rapport avec l'exécution des bas-reliefs de Persépolis; l'art de la gravure sur pierre, reflet de l'époque assyrienne, est réduit ici à un pastiche dans lequel la glyptique ne nous donne plus qu'une idée affaiblie de la valeur des artistes perses.

C'est ainsi que nous voyons se produire pour la Haute-Asie un phénomène analogue à celui qu'on a déjà signalé pour l'Égypte. Si on ne peut atteindre les premiers essais, les plus anciens monuments nous montrent les arts dans toute la vigueur d'un talent réfléchi. Sur les bords du Nil, la maturité éclate dans de gigantesques proportions dont les monuments des rois des premières dynasties nous ont donné la preuve; en Chaldée, nous ne pouvons la saisir que dans les produits microscopiques des artistes du Premier-Empire.



Cylindre Chaldéen



Cylindre Assyrien



Cylindre Perse



Dujardin Héliog.

Eudes imp.

CYLINDRES ORIENTAUX

Maisonneuve & Cie edit.

PREMIÈRE PARTIE.



MONUMENTS DU PREMIER EMPIRE DE CHALDÉE.

> Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
> Magna virum ; tibi res antiquæ laudis et artis
> Ingredior, sanctos ausus recludere fontes.
>
> (Virgile.)

C'est la Chaldée qui va d'abord attirer notre attention; c'est dans le berceau d'une des plus grandes civilisations dont l'existence se relie à la nôtre, que nous allons étudier les pierres gravées et essayer de comprendre, d'après les indications qu'elles vont nous fournir, ce que l'art pouvait être il y a quarante siècles; mais, pour apprécier la valeur des monuments et des idées qui les ont inspirés, jetons d'abord un coup d'œil sur le sol.

Il faut, en effet, tenir compte dans les manifestations de l'art du milieu dans lequel elles se produisent. On l'a reconnu depuis longtemps : l'artiste est l'esclave de son pays, de son époque, des idées qui circulent, de la terre qu'il habite, de la matière qu'il pétrit, des instruments qu'il emploie; aucun art, même le plus intellectuel, ne peut s'affranchir de ces données.

Suivons donc un instant le cours des deux grands fleuves qui forment les limites de la Mésopotamie. Le Tigre et l'Euphrate prennent leurs sources en Arménie, aux monts Niphates, la plus élevée des chaînes de montagnes qui courent entre le Pont-Euxin et la Mésopotamie. Ils

coulent d'abord parallèlement l'un à l'autre, l'Euphrate à l'ouest, le Tigre à l'est dans la direction de l'Assyrie. Au-delà de Malatiyeh, l'Euphrate tourne brusquement au sud-ouest et se fraye un passage à travers le Taurus comme s'il voulait rejoindre la Méditerranée ; puis il incline vers le sud-est dans la direction du Golfe-Persique. Au débouché des montagnes, le Tigre se dirige immédiatement au sud et se rapproche graduellement de l'Euphrate ; à la hauteur de Bagdad, les deux fleuves ne sont plus séparés l'un de l'autre que par une faible distance. Après avoir parcouru une dizaine de lieues dans un terrain bas et uni, ils s'écartent de nouveau et ne se rejoignent que beaucoup plus bas, à Kornah, pour former alors le Shatt-el-Arab en se jetant dans le Golfe-Persique.

Les eaux du Tigre et de l'Euphrate sont grossies par d'importants affluents. Dans la partie moyenne de son cours, l'Euphrate est rejoint sur la gauche par le Balikh et le Khabour qui descendent des monts Masios. Le Tigre reçoit sur la gauche le Kentrite, le Zab supérieur, le Zab inférieur et le Gyndès.

Les vallées du Tigre et de l'Euphrate ont été le siége de plusieurs empires puissants et rivaux : l'Assyrie au nord et la Chaldée au sud, à l'est la Susiane. Ces empires se sont disputé pendant plus de quinze siècles la suprématie de la Haute-Asie.

La nature du sol est bien différente dans ces contrées. L'Assyrie est un pays montueux qui s'étend dans la partie moyenne du bassin du Tigre depuis le confluent du Kiournib jusqu'aux plaines de la Chaldée. La pierre abonde et de nombreuses carrières de gypse et de marbre ont pu fournir aux rois d'Assyrie les matériaux nécessaires pour élever leurs splendides demeures.

La Chaldée et la Susiane occupent la partie inférieure du cours des fleuves ; c'est un pays tout autre dont la formation préhistorique peut être appréciée par les géologues. Le bassin du Tigre et de l'Euphrate n'a pas eu, à toutes les époques, l'aspect qu'il présente aujourd'hui. Au commencement de notre période géologique, les deux fleuves qui descendent des montagnes de l'Arménie, après s'être rapprochés, couraient pendant l'espace de cinq degrés dans une grande plaine de formation secondaire dont l'extrémité méridionale dessinait le rivage

de la mer, et se jetaient l'un et l'autre dans une immense baie qui prolongeait les bords du Golfe-Persique, à l'est, jusqu'aux contreforts des montagnes de l'Iran, et, à l'ouest, jusqu'au pied des hauteurs sablonneuses qui marquent la limite du plateau d'Arabie. Comme on le voit, toute la partie inférieure de la vallée n'est qu'un terrain relativement moderne, formé par les dépôts du Tigre et de l'Euphrate et par ceux des rivières qui, après avoir eu pendant un certain temps un cours indépendant et avoir contribué à combler la mer dans laquelle elles se jetaient, se sont réunies au cours des fleuves et en sont devenues des affluents. On a constaté que le Delta du Shatt-el-Arab avance rapidement; dans les circonstances actuelles, l'accroissement du rivage augmente à peu près d'un mille anglais en soixante-dix ans. La pierre est rare dans ces contrées; on ne peut se la procurer qu'en remontant les cours d'eau, et en transportant péniblement les produits naturels des montagnes dans cette plaine où l'argile seule s'offre à l'industrie des habitants.

Lorsque l'alluvion devint habitable, elle forma une immense plaine basse dont aucun accident ne rompait la monotonie. L'Euphrate, mal encaissé dans ses rives, débordait à droite et à gauche et se frayait des branches dont les unes allaient rejoindre le Tigre tandis que les autres se perdaient dans les marais. L'état actuel de ce pays, abandonné par la civilisation, donne une idée de ce qu'il pouvait être avant que la civilisation ne s'y soit développée. Une partie du sol, toujours privée d'eau, se durcissait sous les rayons d'un soleil torride tandis qu'une autre disparaissait sous les sables que le vent chassait du désert. Le reste n'était plus qu'une suite de lagunes empestées envahies par les roseaux et les joncs [1].

La Mésopotamie inférieure, produit d'une formation géologique qui exclut l'idée d'une race autochtone, a été peuplée par des colonies successives dont l'histoire a perdu la trace. Il y eut d'abord une grande quantité d'hommes de nations différentes qui colonisèrent la Chaldée [2]. Quels furent les premiers habitants qui se fixèrent dans ces plaines? Nous l'ignorons évidemment; tout ce que nous pouvons comprendre,

[1] LAYARD, *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*, p. 467-475.

[2] BÉROSE, *Frag. I*, 2, éd. Muller.

c'est que ces courageux pionniers ont dû déployer une énergie et une persévérance des plus opiniâtres pour faire de ce pays désolé un des plus riches, sinon le plus riche de l'univers [1].

Suivant les traditions bibliques, ce sont les fils de Sem qui, après le Déluge, descendirent des montagnes de l'Arménie pour s'établir sur les bords de l'Euphrate, tandis que les fils de Cham et de Japhet allèrent au loin peupler le monde. Si nous abandonnons ces traditions pour suivre les indications des légendes chaldéennes, nous verrons qu'on pourrait supposer que ce sont des peuples venus du Midi qui débarquèrent dans le Golfe-Persique pour civiliser ces contrées.

Le nom des plus anciennes populations qui vivaient dans la Mésopotamie inférieure au moment où nous pouvons consulter les données historiques se trouve consigné dans les documents émanés des rois mêmes qui les ont gouvernées. Ce sont les peuples des Sumers et des Akkads, « *Nisi Sumerim au Akkadim.* » Quels étaient ces peuples? d'où venaient-ils? à quelle branche de la grande famille humaine pouvons-nous les rattacher? L'histoire le dira un jour; il est peut-être prématuré de le discuter aujourd'hui.

Les peuples des Sumers et des Akkads appartenaient-ils à deux races différentes? Leurs noms répondent-ils à une désignation géographique ou à une nécessité ethnographique? Il est assez difficile de se prononcer. Dans tous les cas, ils jouissaient déjà d'une civilisation très avancée; ils pratiquaient un système d'écriture très compliqué, à l'aide duquel ils nous ont transmis des renseignements précieux sur leurs coutumes, leur littérature, leur religion et leur histoire. Ils parlaient une langue dont nous possédons de nombreux fragments et qui paraît appartenir à cette famille dont l'*agglutination* des formes est le principal caractère. Malheureusement cette langue échappe encore à une interprétation directe; nous n'arrivons à la comprendre que par les traductions assyriennes qui sont parvenues jusqu'à nous.

Lorsque nous pouvons saisir les vestiges de cette vieille civilisation, nous nous trouvons transportés à un âge que les données historiques n'avaient pu atteindre jusqu'ici. Pourtant le cours des eaux est déjà régularisé par de gigantesques travaux dont nous trouvons la mention

[1] HÉRODOTE, liv. I, ch. 192.

et la trace ; de nombreux canaux sillonnent les vallées; des villes riches et puissantes s'élèvent çà et là sur leurs rives : Ur, Urku, Larsam, Sippar, Babylone et d'autres dont les noms surgissent dans les textes et dont nous cherchons la place. Autour de ces villes se groupent de petits États régis par des souverains qui portent les titres de *Riu,* de *Patési,* de *Sakkanaku,* tantôt indépendants, tantôt tributaires d'un des grands centres qui tendaient à se former. Partout les sciences, les arts sont cultivés et atteignent un épanouissement dont l'éclat a fait la gloire traditionnelle de la Chaldée.

Nous savons, en effet, qu'à une époque déjà vieille pour les Chaldéens qui nous transmettent ces renseignements, les savants du pays des Sumers et des Akkads avaient construit des tables qui nous donnent la série des soixante premiers nombres élevés à la seconde et à la troisième puissance [1]. Il est certain qu'ils avaient déjà calculé la périodicité des éclipses [2] et qu'ils pouvaient se rendre compte de la précession des équinoxes. Or, ce n'est pas en vain qu'on dresse des tables des puissances des nombres, et nous apprendrons peut-être un jour le parti que les Chaldéens ou leurs maîtres, les hommes des Sumers et des Akkads, devaient en tirer. D'un autre côté, on ne devine pas les données des problèmes astronomiques que nous venons d'indiquer; ces données reposent sur une série d'expériences poursuivies depuis des siècles et pendant lesquels nous ne saurions voir la science s'arrêter ou s'interrompre sans reculer encore le point où elles ont commencé, dans un passé que nos calculs ne peuvent atteindre.

A côté des hommes qui peuplaient alors le pays des Sumers et des Akkads, nous trouvons des individus d'une autre race qu'on regarde comme les descendants directs des fils de Sem. Ce sont les hommes de Chaldée (*Kalda admi*) dont la domination croissante allait bientôt s'étendre sur tout le territoire du cours inférieur de l'Euphrate. Ils parlaient une langue qui diffère essentiellement de celle des hommes des Sumers et des Akkads et que l'on range dans cette famille désignée conventionnellement sous le nom de *langues sémitiques.* Il a dû exister

[1] *W.A.I.* IV, pl. 40 et suiv. — Nous renvoyons pour les textes au grand Recueil publié par le Musée Britannique, sous le titre de *The cuneiform Inscriptions of Western Asia,* que nous indiquons ainsi.

[2] *W.A.I.* III, pl. 51, nos 1 et 2, et suiv.

entre les peuples des Sumers et des Akkads, d'une part, et les peuples de Chaldée, de l'autre, des guerres acharnées qui se sont terminées par le triomphe des hommes de Chaldée.

Ces hommes de Chaldée avaient pour eux la force; mais nous pouvons constater que leur civilisation était moins avancée que celle des peuples des Sumers et des Akkads. Connaissaient-ils l'écriture? Il est permis d'en douter, car ils se servirent de celle des peuples vaincus; ils s'accommodèrent de leurs lois, se targuèrent de leurs sciences, adoptèrent leur religion, et, ainsi greffés sur les peuples des Sumers et des Akkads, ils grandirent à leur tour en donnant à cette société vieillie une vitalité nouvelle. Cette histoire est assez confuse; les hommes de Chaldée ont été longtemps confondus avec l'ancien peuple des Sumers et des Akkads; ils n'ont eu une prépondérance véritable qu'au moment où Hammourabi a soumis à son sceptre tous les petits États rivaux et a fixé le siége de son empire à Babylone. Nous voyons alors les rois vainqueurs usurper les titres des rois vaincus, et la population chaldéenne prendre la place des anciens maîtres du pays.

Que reste-t-il de cette époque? Les ruines des grands monuments sont rares en Chaldée; l'architecte n'avait à sa disposition que des briques et ne pouvait se procurer qu'à grand'peine le gypse, le marbre ou le porphyre; aussi, quand des générations nouvelles ont voulu construire de nouveaux palais autour des palais abandonnés, les constructions antiques devinrent des carrières qui furent exploitées pour élever des cités nouvelles. Que sont devenus les débris de la puissance des peuples des Sumers et des Akkads? Nous les trouverons peut-être un jour dans les ruines de Sippar, de Ur et des grandes villes du Premier-Empire. Il ne nous est rien parvenu de la Babylone primitive, mais nous savons que Séleucie, Ctésiphon, Bagdad, trois capitales, se sont successivement élevées à l'aide des débris des palais de Nabuchodonosor. Nous ne soupçonnerions pas l'importance du développement artistique que la civilisation avait atteint dans ces contrées et à cet âge, si les pierres gravées n'étaient pas parvenues jusqu'à nous.

LES LÉGENDES.

Après nous être ainsi rendu compte du sol même de la Chaldée nous devons indiquer les idées qui ont inspiré les monuments que nous nous proposons d'étudier. Elles reposent sur des traditions dont l'origine remonte à l'antique civilisation des Sumers et des Akkads et dont les inscriptions nous ont conservé le souvenir; elles embrassent le dogme, le culte, la superstition et la science, la vie publique et privée, en un mot, toutes les branches de l'activité humaine. C'est un rare bonheur pour l'archéologue de pouvoir remonter à des sources aussi pures; n'oublions pas, en effet, que nous sommes à une époque antérieure au trentième siècle avant notre ère! Mais c'est d'hier seulement que nous sommes en possession de ces renseignements, et les idées qu'ils renferment ne sont pas encore assez connues pour qu'il nous soit permis d'aborder directement les sujets qu'elles ont inspirés sans rappeler l'ensemble des documents qui nous les ont transmises. Nous y reviendrons dans le cours de cet ouvrage, à mesure que nous aurons besoin de les mettre en lumière.

Les documents relatifs au Dogme sont assez nombreux; ils nous révèlent un panthéon si vaste qu'il est encore impossible d'en formuler la hiérarchie. Nous nous bornons à inscrire des noms, quelques fois des attributs, et quand nous voulons préciser une divinité, les traits caractéristiques nous manquent; c'est tout au plus si nous pouvons indiquer les images de trois ou quatre divinités.

Le culte est à peine connu, mais nous avons des fragments admirables d'hymnes adressées aux Dieux protecteurs, dans lesquelles le sentiment religieux déborde et s'épanche en accents sublimes. D'ailleurs l'évolution religieuse était complète dès cette époque, car, à côté de ces élans d'adoration pure et de respect envers les divinités, nous voyons que les idées superstitieuses occupaient une grande place dans l'esprit des anciens habitants de la Chaldée. Il nous est parvenu de nombreux fragments d'un *grand livre* d'astronomie ou plutôt d'astrologie, rempli d'indications sur les présages qu'on peut tirer de la posi-

tion des astres ou de l'observation des phénomènes de la nature. Nous y trouvons aussi des incantations, des formules auxquelles on accordait un pouvoir surnaturel. De même que les splendeurs du culte ont inspiré les artistes chaldéens, de même ces superstitions ont eu, à leur tour, une influence sérieuse sur leurs œuvres, mais il nous sera bien difficile d'apprécier dans quelle mesure.

Quant aux légendes, elles nous donnent des renseignements plus explicites; quelques-unes nous sont parvenues dans leur entier. Ce sont en général des traductions de textes écrits dans la langue des Sumers et des Akkads. Nous ne les connaissons que par les traductions assyriennes qui ont été faites au temps d'Assur-bani-pal, et dont nous retrouvons les débris dans son palais.

Parmi ces légendes, mentionnons d'abord celle qui était désignée dans la Bibliothèque de Ninive, sous le titre de *Enuva (Jadis, Olim);* la première tablette commence par ce mot. C'est ce récit merveilleux qui nous entretient de la Genèse chaldéenne; il satisfait sans doute notre ardente curiosité sur la cosmogonie antique, mais, à cause de son état de mutilation, rien ne nous permet de savoir comment on expliquait l'apparition de l'homme et des animaux sur notre globe; pour combler cette lacune, nous avons, il est vrai, les fragments de Bérose qui nous ont été conservés par ses compilateurs : si son texte n'a pas été altéré par ceux qui nous l'ont transmis, on peut y accorder une certaine confiance[1].

Suivant les vieilles traditions rapportées par Bérose, les Chaldéens se considéraient comme le peuple le plus ancien du monde; ils plaçaient l'origine de la civilisation dans les contrées arrosées par le cours inférieur de l'Euphrate. Au commencement du monde, une divinité bienfaisante, moitié homme, moitié poisson, sortait de la mer Érythrée pour venir sur les bords du Golfe-Persique enseigner aux hommes, suivant leurs besoins, les éléments des sciences et des arts. Le culte de cette divinité, populaire à toutes les époques, s'est répandu en Assyrie et en Chaldée, tantôt sous le nom d'Oannès, tantôt sous celui de Dagon, mais toujours avec le même caractère[2].

[1] HAVET, *Mémoire sur la date des écrits qui portent le nom de Bérose et de Manéthon*. Paris, 1873. — F. LENORMANT, *Essai de Commentaire des Fragments de Bérose*. Paris, 1871.

[2] BÉROSE, *Frag. I, apud* LE SYNCELLE, p. 28. — EUSÈBE, *Armen. chron.*, p. 8, éd. Mai.

Les monuments figurés de cette divinité sont toutefois assez rares en Chaldée, tandis qu'en Assyrie nous en trouverons au contraire de nombreux exemples; nous les apprécierons plus tard, mais nous devions mentionner ici le mythe qui a donné naissance à tous ces produits pour en déterminer l'origine.

Bérose ajoute et nous rapportons ici, à défaut de textes antiques, le passage qui nous est conservé par ses compilateurs :

« Il y eut un temps où tout était ténèbres et eau, et dans ce milieu s'engendrèrent spontanément des animaux monstrueux et des figures les plus particulières ; des hommes à deux ailes et quelques-uns avec quatre; à deux faces, à deux têtes, l'une d'homme, l'autre de femme, sur un seul corps et avec les deux sexes en même temps; des hommes avec des jambes et des cornes de chèvre ou des pieds de cheval; d'autres avec les membres postérieurs d'un cheval et ceux de devant d'un homme semblable aux hippocentaures. Il y avait aussi des taureaux à tête humaine, des chiens à quatre corps et à queue de poisson; d'autres quadrupèdes où toutes les formes animales étaient confondues, des poissons, des reptiles, des serpents et toutes sortes de monstres merveilleux présentant la plus grande variété dans leurs formes dont on voit les images dans le temple de Bélus [1]. »

Tous ces êtres sortis du Chaos ont été, en effet, burinés sur les monuments; si les ornements du temple de Bélus ont disparu, nous avons encore aujourd'hui, à l'appui des renseignements qui nous sont transmis par Bérose, sinon des textes, au moins les produits des artistes de différentes époques, soit en Assyrie, soit en Chaldée, qui nous montrent des figures à deux et à quatre ailes, des chèvres ailées à face humaine, des hommes à pieds et à cornes de taureau; des chevaux et des chèvres à queue de poisson et beaucoup d'autres figures d'animaux fantastiques analogues.

Nous n'avons pas tous les types décrits par Bérose, mais nous trouverons sur les cylindres des représentations d'êtres qu'il a omis, et qui certainement ont été produites sous l'inspiration des mêmes légendes, des mêmes traditions. Il ne faut pas se dissimuler toutefois que Bérose écrivait au IV[e] siècle avant notre ère et que nous portons nos regards

[1] BÉROSE, *Frag. de Rebus bab.*, lib. IV-VI, éd. Muller.

plus de dix siècles en arrière. Pendant ce long intervalle, il a dû s'opérer un mélange inévitable; des traditions de différentes natures se sont fait jour en Chaldée amenées par les invasions, par les conquêtes successives; elles ont été acceptées par les populations des différentes époques, et les artistes les ont souvent propagées sans contrôler les sources qui les leur transmettaient, en les dénaturant eux-mêmes par les produits de leur imagination; puis les monuments sont arrivés jusqu'à nous sans qu'il soit toujours possible maintenant de distinguer le mythe primitif des altérations qu'il a subies.

Les tablettes de la Bibliothèque de Ninive sont donc la source la plus féconde et la plus sûre à laquelle nous devons puiser. Notons bien toutefois que le surnaturel domine dans ces vieilles traditions qui nous reportent à l'enfance de la société. Il ne faudra donc pas s'étonner de trouver à côté des données scientifiques les plus sérieuses, des *Fables*, ainsi que les a désignées M. G. Smith qui en a le premier signalé l'existence. Nous voyons les animaux prendre la parole, s'interpeller entre eux, s'entretenir avec les hommes et même avec les Dieux. Nous avons ainsi *l'Histoire de l'Aigle*, *l'Histoire du Serpent*, *la Colère des Oiseaux*. Une tablette assez longue est consacrée à *l'Histoire du Renard* qui plaide sa cause devant une divinité et qui nécessairement la gagne. Malheureusement on ne sait trop, à cause des lacunes du texte, ce que l'animal rusé réclame. Dans une autre fable, nous voyons *le Cheval et le Bœuf* discuter sur les avantages de leur position.

Trouverons-nous des allusions à ces fables sur nos cylindres? Je l'ignore, mais nous penserons certainement à cette curieuse légende qui nous parle d'une divinité nommée *Zu;* elle a commis un crime; elle aurait dérobé au Dieu suprême un talisman qui devait lui donner la clef des oracles; elle va être jugée par les Dieux. La tablette est brisée au moment où le texte aurait pu nous renseigner sur son châtiment, mais il paraît que pour s'y dérober, elle se change en oiseau.

Mentionnons encore la légende du *Bon Atarpi* et des douleurs qu'il éprouve en présence de la méchanceté du monde; celle de la *Révolte des Sept Esprits du mal;* enfin la longue histoire des *Exploits de Lubara*, le dieu de la Destruction, qui frappe les hommes de la guerre,

de la peste, en étendant successivement ses ravages à Babylone, à Érech, à Larsam et à Sippar.

Une des légendes qui a fourni au burin des artistes chaldéens les plus nombreux motifs est parvenue jusqu'à nous dans un état de conservation assez satisfaisant pour en donner ici une analyse plus détaillée. L'ensemble est facile à comprendre, malgré de nombreuses lacunes et quelques passages difficiles à interpréter. Cette légende est désignée sous le nom d'*Isdubar,* parce qu'elle commence par ce mot; c'est le nom de son principal héros. Elle est écrite sur une série de douze tablettes dont chacune devait contenir plus de deux cents lignes. Les fragments que nous en possédons proviennent de quatre éditions ou plutôt de quatre exemplaires différents.

Nous assistons d'abord à la naissance d'Isdubar; mais l'état de mutilation de la première tablette nous prive de renseignements sur ses premières années. Quoi qu'il en soit, Isdubar grandit; c'est un simple mortel, mais un vigoureux chasseur et un grand guerrier. Il régnait à Érech et possédait les pays voisins. Sous son règne, la Chaldée eut une grande guerre à soutenir contre Élam, et après une série de succès et de revers, il parvint à délivrer sa patrie. A la suite de ces évènements, il entra en relation avec un personnage bizarre qui se nomme *Hea-bani* ou *Belbiru* [1]; les artistes le représentent avec un buste d'homme, à la croupe de taureau. Il semble appartenir à une race d'êtres fantastiques dont l'imagination des légendaires peuplait le monde à son origine.

La seconde tablette est trop mutilée pour nous permettre de suivre l'enchaînement des faits. La troisième est occupée par le récit d'un songe dont il est difficile de saisir le sens. La quatrième comprend la fin de la guerre d'Élam et la mort d'un roi nommé Humbaba, l'adversaire d'Isdubar. Dans la cinquième tablette, nous voyons Isdubar et son compagnon entrer en lutte contre les animaux, particulièrement contre le lion et le taureau; ils en triomphent par des efforts communs. Nous trouverons fréquemment ces luttes sur les cylindres.

Les exploits d'Isdubar attirèrent sur lui l'attention de la déesse

[1] Les noms de *Isdubar* et de *Hea-bani* appartiennent essentiellement à la langue primitive de la Chaldée et leur lecture restera dès lors très incertaine, jusqu'à ce qu'une transcription assyrienne rigoureuse soit venue l'établir. OPPERT, *Fragments mythologiques*, p. 6.

Istar qui était adorée à Érech. La sixième tablette est consacrée à cet incident. Istar, pour récompenser le roi qui avait délivré sa patrie, lui propose de l'épouser, mais Isdubar refuse l'amour de la Déesse, et celle-ci, pour se venger de cet outrage, lui envoie une maladie et fait surgir contre lui un taureau céleste dont il finit par triompher. C'est un des épisodes que nous rencontrerons fréquemment sur les cylindres.

La septième tablette est une des mieux conservées ; elle renferme le récit de la descente d'Istar aux Enfers, où la Déesse va chercher un fils tendrement aimé qu'une mort prématurée avait enlevé à son affection ; malheureusement nous n'avons rencontré jusqu'ici sur les pierres aucune allusion à cette importante épopée.

La huitième et la neuvième tablettes nous conduisent à la vieillesse d'Isdubar et nous font assister à la mort de Hea–bani. C'est alors qu'Isdubar se souvient qu'un mortel fameux, Hasis-adra, devenu Dieu, et qui a été témoin du Déluge, existe encore sur la terre. Il se décide à aller le consulter ; à cet effet, il s'embarque avec un nocher habile pour se diriger vers la demeure de l'immortel; il y parvient après avoir surmonté de nombreux obstacles, entre autres il est arrêté dans son chemin par des hommes-scorpions. Arrivé au-delà de l'embouchure de l'Euphrate, il se trouve en présence de Hasis-adra et lui demande comment il est devenu immortel. La réponse de Hasis–adra ne nous renseigne pas sur ce point, mais elle amène le récit du Déluge qui occupe la fin de cette série de tablettes. C'est peut-être l'épisode qui nous touche le plus, mais nous ne pourrons le saisir dans les œuvres des artistes que par une allusion bien naïve. Le grand récit de la catastrophe qui devait intéresser le genre humain ne paraît pas avoir autrement préoccupé les artistes chaldéens.

MONUMENTS ARCHAÏQUES.

L'origine de la gravure sur pierre est très obscure en Chaldée comme partout, du reste ; elle échappe par conséquent à l'appréciation de l'historien. La tradition n'a même pas conservé le souvenir des premiers efforts de ceux qui ont essayé d'attaquer les silex. Les plus anciennes pierres gravées qui sont parvenues jusqu'à nous appartiennent à cette période des développements de l'intelligence où l'art n'est plus qu'une application des procédés déjà connus.

La pierre gravée, en effet, est essentiellement un objet de luxe qu'on ne rencontre que chez des nations en pleine civilisation. Les ornements qu'on trouve encore aujourd'hui chez les peuples sauvages, éternels représentants des premiers efforts de l'humanité, ne se composent que de coquilles, d'os, de fruits durcis ; le premier travail dont ils sont l'objet a pour but de les perforer pour les suspendre au bras, à la jambe, à la ceinture, à côté de la dépouille des ennemis vaincus. L'usage de la pierre polie est donc un progrès notable ; les nombreux instruments en silex polis ou taillés qu'on trouve épars sur tout le globe appartiennent à une époque où les peuples étaient déjà sortis de l'état primitif[1]. Les hommes qui portent des colliers formés de grains sphériques, cylindriques ou amigdaloïques en pierre dure connaissent déjà les raffinements de la toilette. A mesure qu'ils avancent en civilisation, ils perfectionnent ces premiers essais, il les sculptent, ils les gravent, et alors l'ébauche grossière, amulette sauvage, puis talisman d'une civilisation plus avancée, va devenir un bijou dont nous voudrons écrire l'histoire. La difficulté du travail et sa perfection, la dureté de la pierre et sa rareté donnent à ces objets une valeur que nous savons toujours apprécier.

Le sol de la Chaldée nous présente toutes ces phases. On a découvert

[1] Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*. Paris, 1847, p. 17.

dans la Mésopotamie inférieure un grand nombre de pointes de flèches et de haches en silex appartenant à cet âge qu'on désigne sous le nom de *préhistorique*, parce que la tradition ne peut nous renseigner sur l'état du monde à cette époque.

Après avoir franchi les premières difficultés, les Chaldéens poussèrent très loin le travail des pierres dures. On a trouvé dans toutes les fouilles de nombreux fragments de vases taillés dans des onyx, dans le porphyre, dans le lapis. Les artistes se servaient de pierres dures pour l'ornement des vêtements ; ils faisaient les yeux des statues avec des onyx, particulièrement avec des onyx à deux teintes dont ils ménageaient la nuance pour simuler la prunelle, et ils inscrivaient dessus le nom du Dieu ou du Roi représenté.

On a découvert également un grand nombre de colliers en pierres polies. Ils peuvent appartenir à toutes les époques de l'histoire, mais quelques-uns remontent certainement à l'âge où la pierre n'était pas encore façonnée en relief ou en creux. Le graveur peut, en effet, se proposer deux choses : chercher un relief sur la pierre, c'est alors un *camée;* ou y laisser un creux, c'est alors une *intaille.*

Il faut distinguer ces deux produits, qui ne représentent pas le même travail artistique. Le camée n'est qu'un bas-relief en miniature qui offre moins de difficultés que l'intaille. Pour exécuter un camée, l'artiste abat de la matière et peut se rendre compte à chaque instant de son œuvre. Le procédé de l'intaille est tout différent et exige plus d'attention. Lorsque l'artiste n'a d'autre but que de tracer un dessin ou une inscription sur la pierre, l'exécution appartient à l'état primitif de la gravure, mais du moment où il veut aller plus loin et qu'au-delà de l'intaille il cherche à obtenir un relief sur une substance plastique, l'opération est toute différente et présente des difficultés qui élèvent l'art à une période de réflexion facile à saisir. Pour produire une intaille, l'artiste opère toujours à travers une nuit épaisse qui ne lui permet pas de voir ce qu'il fait au moment où il travaille; il ne peut en juger qu'en consultant, presqu'à chaque coup de son outil, l'empreinte qu'il veut obtenir et qui le renseigne sur l'état de son ouvrage [1]. Quand on agit sur une surface unie, les difficultés sont considérables.

[1] LEVESQUE DE GRAVELLE, *Recueil des Pierres antiques*, Préf., p. iij.

Qu'est-ce donc que ce doit être quand on opère sur la surface convexe d'un cylindre? L'observation du travail des artistes va du reste nous renseigner sur ce point.

Nous n'avons pas besoin de rappeler ici que les monuments que nous allons examiner ont tous été découverts en Chaldée; nous avons ainsi une présomption de leur origine, et elle se trouvera corroborée par des indications plus précises que nous signalerons à mesure que nous les rencontrerons dans notre exposé.

Certains cylindres, dont l'antiquité ne peut être contestée, portent avec eux des caractères précis qui nous révèlent au premier abord les efforts impuissants d'artistes dont le talent s'arrêtait à l'ébauche. La conception du sujet n'est pas toujours des plus simples, mais l'exécution est d'une grande naïveté; ils nous parviennent dans un état qui atteste suffisamment leur haute antiquité, et on ne saurait les confondre avec les produits d'une civilisation et d'un art en décadence; aussi nous devons commencer par examiner ces œuvres et en faire l'objet de nos premières observations.

Ces cylindres sont en général d'une assez belle dimension; quelques-uns sont d'un grand diamètre et atteignent quatre ou cinq centimètres de hauteur; ils sont taillés dans des marbres ou des albâtres; souvent ils ont été *roulés* au point que le fond même de la gravure a été atteint et que le sujet n'est pas toujours très distinct. Les calcaires, plus tendres que les silex, ont opposé à l'action du temps une résistance que je qualifierai de passive. La matière a parfois cédé; les arêtes des cylindres ne sont pas brisées en éclats, mais elles ont été usées par ce travail lent et incessant des générations qui nous les ont transmises pour ainsi dire de main en main.

Quelle que soit la date de ces monuments, leur étude va d'abord nous permettre de nous rendre compte des moyens d'exécution dont l'artiste pouvait disposer. Suivons donc les différentes opérations que la matière a dû subir pour arriver à devenir un bijou, cachet ou talisman [1].

Il s'agit, d'abord, de transformer la pierre brute et d'en fabriquer un cylindre; de le perforer; de le polir; enfin, de le graver. Chacune de ces opérations mérite une attention spéciale et nous devons nous y

[1] La comparaison d'un grand nombre de cylindres nous permet d'apprécier toutes ces opérations depuis l'ébauche de la pierre jusqu'au moment où l'œuvre est achevée.

arrêter un instant. La première, qui consiste à tailler la pierre pour lui donner une forme voulue, est des plus simples; elle s'effectue en général par *trituration*. Le polissage n'est pas plus compliqué; il n'exige qu'un peu de patience et s'obtient par le frottement prolongé du corps qu'on veut polir sur un autre corps capable de l'user; ces procédés appartiennent à l'art dans son état le plus rudimentaire.

Lorsque la pierre est devenue cylindre, il faut alors la perforer. Cette opération a pu même précéder la confection du cylindre, opération délicate qu'on devait surtout exécuter avant la gravure, car l'artiste ne se serait pas exposé à compromettre son œuvre par un travail qui aurait brisé la pierre s'il n'avait pas réussi. Dans tous les cas, le creux n'a pas servi à disposer la pierre sur un instrument destiné à lui donner la forme cylindrique et régulière que nous pouvons constater, car généralement le monument est parfaitement rond et le creux ne répond pas toujours à l'axe géométrique du cylindre; nous avons même des cylindres qui ne sont pas perforés du tout; d'autres qui n'ont de traces de perforation qu'aux extrémités. On comprend dès lors que le travail a été exécuté des deux côtés à la fois. Nous avons rencontré des cylindres dont la direction de l'axe présentait une déviation appréciable, qui révèle ainsi l'inhabileté de l'artiste et l'ordre dans lequel les opérations avaient lieu [1].

Le forage du cylindre nécessite, dans tous les cas, l'emploi d'une *tige* capable de *forer*. Comment manœuvrait-on cette tige? Par percussion ou par rotation? Avec la main ou à l'aide d'un instrument [2]? Voilà ce que nous ne saurions expliquer.

Enfin le cylindre est prêt à recevoir la gravure. Nous devons supposer que les artistes chaldéens ont cherché d'abord à exécuter directement le sujet sur la pierre, mais ils ont dû renoncer bientôt à ce mode précipité. L'artiste faisait apparemment, comme aujourd'hui, une *maquette* qu'il savait réduire en transportant son dessin; or, il y a là une première série d'opérations nécessaires qu'il nous suffit d'indiquer.

[1] On peut voir au Louvre plusieurs cylindres qui se présentent dans un état imparfait; l'un d'eux est seulement poli; un autre porte quelques caractères; plusieurs ne sont pas perforés, notamment un beau cylindre en lapis que nous aurons occasion de citer.

[2] Nous savons par l'examen de certains produits qui se fabriquent sous nos yeux que la main et le pied des peuples orientaux sont capables d'exécuter des travaux d'une grande délicatesse avec une dextérité merveilleuse, tout en disposant d'instruments très imparfaits.

Il s'agissait ensuite d'attaquer la pierre. Quels sont les instruments dont on disposait pour exécuter un travail aussi délicat? Ces instruments ne devaient pas différer beaucoup de ceux dont nous nous servons, et qui sont très simples; ils se réduisent à trois principaux : la *pointe* qui pouvait être alors un silex; elle effleure, elle entame; nous la remplaçons par la *pointe de diamant;* — la *scie* qui taille, et la *bouterolle* qui perce et qui polit, soit que ces deux instruments soient mis en action par la main, soit qu'ils aient été montés, pour en accélérer l'effet, sur un appareil capable de leur imprimer un mouvement de rotation, le *tour* ou *touret* dont les Grecs ne nous ont fait connaître l'emploi qu'à une époque relativement moderne [1]. Si à un moment donné on a pu substituer un travail mécanique rapide à une exécution manuelle plus lente et plus difficile, au fond le but à atteindre était toujours le même et les moyens d'exécution ne pouvaient différer dans leur essence, mais seulement dans leur mode d'application. Dans tous les cas, quelle était la matière de ces instruments? Les hommes des Sumers et des Akkads connaissaient-ils le fer et particulièrement l'acier? Connaissaient-ils les effets de la trempe ou les moyens d'attendrir la pierre? Pour accélérer le travail de ces instruments se servaient-ils des agents intermédiaires, je ne parle pas de la poudre de diamant, mais de tout autre, tel que l'émeri, si abondant dans les îles de l'archipel grec et dont il n'existe pas de gisements dans la Mésopotamie inférieure? Nous laisserons ces questions sans réponses.

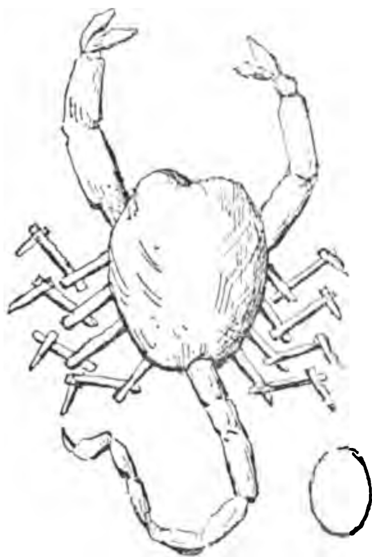
Certaines gravures grossières donnent à toutes les époques la démonstration des procédés qui ont été employés par les artistes. Un excellent graveur du siècle dernier, Natter, qui a fait un traité sur l'art de la gravure en pierre dure [2], s'est aperçu, en essayant de copier les antiques, que les premiers coups de ses outils rendaient son ouvrage entièrement semblable à une gravure d'une époque primitive. Il comprit par là que les anciens graveurs devaient s'être servis des mêmes outils que lui. Natter, dans son traité, prend l'exemple d'un scorpion gravé sur un jaspe jaune d'Égypte. Nous saisissons d'autant plus volontiers

[1] Théodore de Samos passe pour avoir inventé l'équerre, le niveau, le tour et les clefs. PLINE, *Hist. nat.*, liv. VII, ch. 61.

[2] NATTER, *Traité de la Méthode antique de graver en pierre fine, comparée avec la Méthode moderne.* Londres, CIƆ.IƆCCLIII.

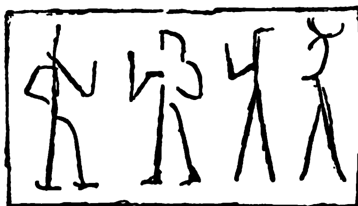
cet exemple que nous trouvons précisément sur les cylindres de la Chaldée des scorpions identiques à celui qu'il propose.

Fig. 17.



« Le corps du scorpion (fig. 17), dit Natter, est formé de deux coups d'un outil demi-rond, un peu remué par les mains de l'ouvrier. On peut reconnaître dans les jointures les coups d'un outil plat. Lés pieds sont faits avec un outil assez mince, mais les jointures ne sont pas liées et terminées en angle, selon la nature, le graveur les ayant traversées et presque totalement manquées par sa négligence. Ce défaut montre évidemment que la gravure a été faite au *touret* dont l'ouvrier ne savait se servir[1]. » Natter, qui ne connaissait pas les œuvres des graveurs chaldéens, paraît attribuer ce monument à l'Égypte et conclut naturellement, comme il devait le faire, que la méthode du touret, inventée d'abord par les Égyptiens, avait passé par la Grèce avant d'arriver jusqu'à nous.

Fig. 18.



Le touret et le travail à la pointe ont été employés à toutes les époques. Je ne crois pas qu'il y ait eu un intervalle de temps appréciable dans la succession des procédés qui ont conduit à l'emploi de chacun de ces instruments; leur invention résulte des nécessités mêmes de l'opération à laquelle on doit se livrer; elle a été simultanée

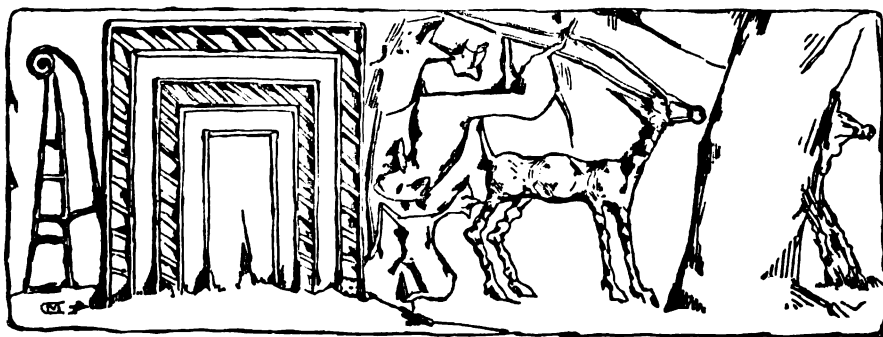
[1] Le monument n'a que 0,012 dans son plus grand diamètre; Natter l'a agrandi pour rendre sa démonstration plus saisissante, et nous le reproduisons d'après lui. Natter, *Traité de la Méthode antique*, p. 7.

et non pas successive. Voyons maintenant les produits de la Chaldée.

Il existe dans la plupart des collections des cylindres en marbre d'un travail grossier, dédaignés en général par les amateurs à cause de l'imperfection de la gravure ; cependant ils sont du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art. Je citerai, par exemple, un cylindre de la collection du Dr Lee (fig. 18), publié par Cullimore, nº 2 ; il offre précisément une ébauche à la pointe d'un sujet fréquent sur les cylindres chaldéens, et que je n'ai pas besoin de désigner autrement. La nature du travail est suffisamment démontrée par notre gravure.

Je pourrais citer également des cylindres qui présentent au contraire l'ébauche du travail de la bouterolle. Ce sont en général de gros cylindres en marbre de différentes couleurs, rouges, bruns ou blancs, sur lesquels on voit des animaux grossièrement exécutés ; il me suffit de les indiquer ici.

Fig. 19.



Je vais, en effet, produire un cylindre en marbre blanc de la collection du Louvre, sur lequel nous trouvons réunis les différents moyens d'exécution dont l'artiste disposait (fig. 19). Le sujet représente un portique rectangulaire entouré de deux bandes d'ornements formées par des raies disposées en biais ; à côté de cette porte, deux gazelles, et, derrière l'une d'elles, trois animaux de différentes espèces bizarrement groupés.

On reconnaît aisément que le monument est d'une haute antiquité : il a été roulé, les arêtes sont émoussées, le champ est devenu mat, le poli primitif n'apparaît que dans les fonds qui ont été protégés contre le frottement accidentel. Il a été exécuté sur un dessin préalable parfai-

tement arrêté, car le même motif se reproduit sur des cylindres analogues de dimensions différentes. Il dénote un état rudimentaire de l'art, et cependant une pratique déjà sérieuse des instruments de la gravure. On peut se convaincre que tous les outils que nous connaissons aujourd'hui ont été employés pour l'exécution de cette intaille : la pointe, la scie, la bouterolle. L'ensemble a été esquissé à la pointe; c'est la scie qui a creusé certains détails qui figurent la porte d'un temple; c'est ensuite la bouterolle qui a indiqué naïvement, par ces larges trous ronds, les articulations, la saillie des os, les parties les plus importantes des animaux.

Les monuments que nous venons de citer présentent des ébauches qu'on peut regarder comme le résultat de l'apprentissage des artistes qui essayaient leurs outils, et qu'on ne saurait confondre avec les produits d'un art en décadence. Aussi nous n'hésitons pas à dire qu'ils doivent appartenir à une époque que la pensée peut concevoir, mais à laquelle l'observation la plus rigoureuse ne saurait encore attribuer un moment précis.

Nous soupçonnons dans la vie des peuples une période nécessaire que l'histoire ne peut sans doute atteindre, mais qui doit exister : c'est cette période d'enfance vigoureuse pendant laquelle ils posent ou recueillent les principes qui les font vivre. Les peuples des Sumers et des Akkads ont dû la parcourir comme les peuples de Chaldée l'ont traversée à leur tour. Il ne nous est peut-être rien parvenu des premiers; mais nous avons certainement la trace des travaux de leurs successeurs.

Ces produits révèlent une grande naïveté de conception et une certaine inexpérience dans les procédés d'exécution; ils représentent pour nous l'art dans son état *archaïque*. On a quelquefois employé dans le même sens le mot *hiératique;* mais nous devons écarter cette expression, parce qu'elle ne saurait convenir aux œuvres des artistes de la Chaldée.

En effet, bien que la plupart des sujets que nous allons examiner aient un caractère essentiellement religieux, il est certain que les artistes n'ont pas agi sous une influence sacerdotale qui leur imposait à la fois le sujet et la manière de le traiter. On a trop abusé de cette expression, créée d'abord en vue de la civilisation égyptienne et qui a été appliquée ensuite à l'écriture et à l'art. On en a déjà fait justice,

dans ce qu'elle avait d'absolu et d'étroit, quand on a voulu caractériser ainsi les monuments de l'Égypte. Si on la maintenait en Chaldée, elle serait encore plus fausse, et je ne la releverais pas ici si je ne l'avais employée moi-même, à propos de l'écriture assyro-chaldéenne, comme une tradition déjà acceptée, mais sur laquelle il faut revenir [1].

A l'origine l'écriture touche de si près à l'art que nous devons nous expliquer ici, puisque nous rencontrerons des inscriptions sur des cylindres à une époque où la séparation de l'artiste et du scribe n'était peut-être pas encore complètement opérée.

L'écriture cunéiforme a été d'abord purement figurative; les premiers signes du système que nous trouvons aux mains des peuples de l'Assyrie et de la Chaldée ont été inspirés par la représentation des objets. On a découvert dans la Bibliothèque de Ninive des tablettes qui nous ont conservé l'aspect de l'hiéroglyphe primitif [2]. Pour tracer ces caractères sur l'argile, qui se présentait d'abord pour recevoir l'expression de la pensée, les anciens Chaldéens se servaient d'un instrument avec lequel il était bien difficile de conserver sur la terre plastique, cette substance si tendre et si docile, la pureté même de l'hiéroglyphe [3]; la pensée entraînait la main qui n'était pas maintenue, comme en Égypte, par les lenteurs de la gravure du granit. Aussi, l'image, de plus en plus altérée dans ses détails, ne fut bientôt plus reconnaissable. Pour la tracer plus rapidement, on procéda par lignes droites, perpendiculaires, horizontales ou obliques, et le burin la reproduisit dans cet état sur la pierre; il en résulta un signe conventionnel que je nomme *archaïque*. Cependant la main, en attaquant la terre, accentuait davantage le trait à son origine; c'était inévitable. L'instrument donna ainsi au caractère l'*apex* que le graveur imita à son tour; nous avons alors l'écriture cunéiforme dans son état définitif.

Les caractères présentent encore plusieurs aspects très différents. D'abord, tandis que le graveur conservait les premières défigurations

[1] MENANT, *Manuel de la langue assyrienne*, p. 17. Paris, 1880.

[2] OPPERT, *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. II, p. 65. — MENANT, *Leçons d'Épigraphie assyrienne*, p. 51. — W. HOUGTON, *On the Origin of the characters of the assyrian Syllabary*, dans les *Trans. of S.B.A.*, t. VI, p. 2.

[3] On a trouvé dans les ruines de Koyounjick l'instrument même qui servait aux Assyro-Chaldéens à tracer les caractères sur la brique; le Musée du Louvre en possède plusieurs échantillons : Conf. A. DE LONGPÉRIER, *Notice des Antiquités asssyriennes*, p. 411.

des hiéroglyphes, le scribe plinthographe simplifiait de plus en plus les caractères; il en résulta des variétés qui présentent, d'une part, des signes compliqués que je considère comme formant le système *monumental* ou *lapidaire* employé plus particulièrement sur les stèles et les cachets; et, d'autre part, des signes plus simples que nous voyons sur les tablettes et qui constituent un système que nous pouvons désigner sous le nom de *cursif*. Je n'ai pas besoin d'examiner les nuances qui se sont établies dans ces deux systèmes, à Babylone et à Ninive; nous les indiquerons à mesure que nous aurons besoin de les constater sur les monuments.

Il n'y a donc point d'écriture *hiératique* en Chaldée, si on entend par là un système graphique à l'usage exclusif du temple et imposé par une secte privilégiée qui en gardait le secret. L'écriture a toujours été dans ces contrées à l'usage de tous et les documents nous montrent qu'elle était répandue dans les rangs les plus inférieurs de la population, qui s'en servait pour la rédaction des actes de la vie privée, comme les rois pour leurs édits, les prêtres pour leurs prières et les savants pour leurs observations.

Il n'y a pas non plus d'art *hiératique* en Chaldée. L'art n'est qu'une manière d'exprimer la pensée et de se faire comprendre ; il est astreint comme l'écriture à employer des signes convenus ; mais, en Chaldée, l'artiste, pas plus que le scribe, ne relevait du temple. La donnée générale étant admise, le prêtre n'intervenait pas pour en imposer l'exécution et laissait toute sa liberté à l'artiste qui poursuivait son idée jusque dans ses moindres détails.

Nous croyons donc que l'art en Chaldée ne peut être désigné par l'expression d'art hiératique qui impliquerait l'idée d'une influence religieuse exclusive et absolue, et lui imprimerait une immobilité dont il n'aurait su s'affranchir. Nous verrons que l'art n'était pas immobile, et cependant nous n'aurons pas toujours à en constater les progrès!

ANIMAUX FANTASTIQUES.

Après les premiers essais que nous venons d'indiquer, nous trouvons des œuvres évidemment supérieures; on voit que les artistes se familiarisent avec les instruments dont ils disposent et que leur imagination s'inspire encore des idées qui ont cours dans une société qui sort à peine de l'enfance et qui s'attache particulièrement au merveilleux. On en a le reflet dans leurs œuvres. Lorsque les graveurs de la Basse-Chaldée donnent un corps aux animaux chaotiques décrits dans les récits légendaires, ils en font des réalités pour prendre part à des scènes dont nous avons perdu le sens et que notre fantaisie ne saurait restituer. Ils cherchent à faire sortir ces êtres bizarres de la nature animale; et, pour les rapprocher de la nature humaine, ils les dressent sur leurs membres postérieurs; ils les font marcher à la manière des hommes.

La matière dont les graveurs disposent est toujours le marbre et les calcaires, le marbre blanc surtout et quelquefois l'albâtre translucide; cependant nous voyons apparaître le lapis, rarement des substances plus dures, telles que les jaspes et les porphyres. Nous avons là une seconde époque dans le développement archaïque et il est facile d'en préciser les progrès.

Le travail est beaucoup plus accentué, l'intaille beaucoup plus fouillée et la trace de l'instrument disparaît pour ainsi dire sous l'intention bien arrêtée d'arriver à donner à la pensée toute la signification qu'elle comporte; la pointe ne s'arrête plus à l'esquisse ni la bouterolle à l'ébauche. Ces grands trous de tarière qui indiquaient si sommairement les parties saillantes du sujet qu'il s'agissait de reproduire sur le

cylindre disparaissent pour faire place à un modelé plus ou moins réussi, mais déjà voulu.

Tous ces cylindres sont, en général, dépourvus d'inscriptions; rien ne vient nous renseigner d'une manière précise sur leur date, ni sur leur origine. Nous savons seulement que les artistes inconnus qui les ont produits forment déjà une école à laquelle nous donnerions un nom si nous pouvions déterminer le centre autour duquel ils venaient se grouper; ils subissaient l'influence d'un *convenu;* nous en avons la preuve par la répétition de certains types et par la manière constante de traiter l'ensemble ou d'attaquer les détails.

Je n'hésite pas à considérer comme un des produits les plus caractéristiques de cette époque sans date un beau cylindre en marbre blanc de la collection du duc de Luynes, qui figure aujourd'hui au Cabinet des Médailles (fig. 20); il mesure 0,035 de hauteur.

Fig. 20.



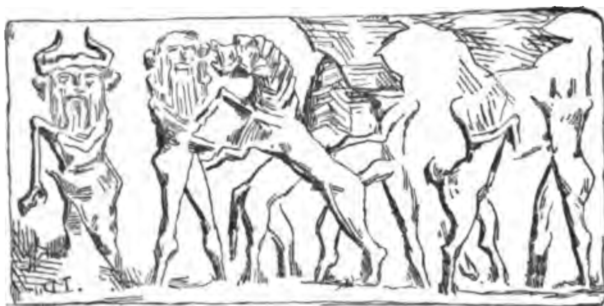
La scène se compose de plusieurs groupes de quadrupèdes dont il est impossible de définir l'espèce. Des deux côtés d'un arbre qui occupe un des diamètres du cylindre, on voit deux motifs symétriques composés d'animaux fantastiques dressés sur leurs membres postérieurs et qui se croisent en passant l'un devant l'autre. Dans chaque groupe on distingue un animal remarquable par une abondante crinière et une tête qui semble munie d'un bec en forme de spatule. Nous signalons cette particularité, parce qu'elle servira à attribuer à la même époque les autres cylindres sur lesquels on pourra la rencontrer.

Le travail de la gravure annonce un état qui s'éloigne déjà de l'archaïsme primitif et révèle en même temps une grande hardiesse de conception et une grande habileté d'exécution. La facture de l'arbre

décèle l'emploi plus intelligent de la bouterolle que nous retrouvons flagrant, particulièrement dans l'indication des membres postérieurs des animaux.

Les artistes chaldéens de cette époque ont souvent copié la nature d'une manière plus intelligente ou plus servile en s'inspirant des mêmes traditions. Les vieilles légendes nous parlent en effet d'un temps où les animaux vivaient en bonne intelligence dans la société des hommes; or nous trouvons précisément des sujets qui paraissent répondre à cette donnée.

Fig. 21.



Un cylindre du Musée du Louvre nous montre au milieu d'animaux fantastiques l'ébauche de la figure humaine (fig. 21). La disposition des animaux est analogue à celle que nous avons signalée, mais nous y retrouvons une indication plus avancée; aussi, nous pourrons bientôt reconnaître le rôle de certains personnages.

Pour rendre ces figures que l'artiste entrevoyait dans les rêves de son imagination, s'il a fait appel aux formes les plus diverses, chacune d'elles est consciencieusement rendue; leur ensemble produit des monstres, mais il a donné à ces monstrueuses créatures une vie réelle. On ne peut pas, du reste, réaliser les assemblages les plus étranges sans avoir longtemps cherché et appris à copier les détails sur la nature; d'un autre côté, quelles que soient les difficultés de la matière, on n'aborde pas le travail de l'intaille sur un cylindre sans avoir acquis ailleurs l'habitude d'en triompher.

Il est important de constater ici la disposition symétrique des sujets. Citons, à cet effet, un cylindre du Musée de La Haye (*Cat.*, n[os] 21-40,

pl. 2, n° 6), où nous voyons symétriquement développé, des deux côtés de l'axe du cylindre, un groupe composé d'animaux dans lesquels il est facile de reconnaître une gazelle et un lion (fig. 22).

Fig. 22.



Les sujets de cette nature sont nombreux; d'autres scènes analogues (fig. 23) nous montrent un homme quelquefois les bras étendus au milieu d'animaux de diverses espèces : un léopard ou un lion les pattes appuyées sur une gazelle (CULL., n°s 8 et 110).

Fig. 23.



Ce cylindre nous paraît d'une époque plus récente; le travail de l'artiste est surtout remarquable par le soin avec lequel il a cherché à caractériser les formes et à se rapprocher de la nature.

Fig. 24.



Citons, enfin, pour bien faire comprendre cette disposition caractéristique, un cylindre du Musée du Louvre (fig. 24) dans lequel les figures

sont placées dans un ordre symétrique inverse, mais qui répond à la même idée. Remarquons derrière les animaux la disposition des accessoires séparés dans deux registres.

Fig. 25.



Un cylindre de la même collection (Longp., *Notice*, n° 463), en albâtre translucide de 0,033 de hauteur, renfermant deux sujets, mérite une attention spéciale (fig. 25). Nous y voyons d'abord un personnage de face, les pas dirigés vers la gauche, entre deux antilopes qu'il saisit de chaque main. Sur l'autre moitié du cylindre, deux lions se dressent, et, entre eux, deux antilopes renversées. Dans le champ, en haut, pour séparer les deux scènes, une étoile à huit branches.

Les cylindres que nous pouvons rapporter à cette période sont très variés; si la conception du type est calquée sur une donnée mythique, l'exécution est rendue avec une grande liberté. On comprendra déjà, par ces quelques exemples, que les artistes doivent remplir un cadre d'une forme circulaire sur lequel on ne peut exécuter un sujet sans tenir compte des exigences qu'il impose. Aussi avaient-ils une tendance visible à présenter *symétriquement* les scènes qu'ils gravaient sur les cylindres. Il en est résulté des créations dont nous ne comprendrions pas l'origine si nous n'avions pas constaté cette influence nécessaire qui dérive de la nature même des choses.

Nous avons vu que Bérose nous parle, « au temps où tout était ténèbres et eau », de créatures à deux têtes et à deux corps ayant à la fois des sexes différents; si ces traditions reposent sur d'antiques légendes, elles ont dû donner naissance à des types que les artistes ont pu reproduire, mais ils ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Nous trouverons sur les cylindres des personnages à deux visages; mais, pour nous, rien

n'autorise à voir dans ces figures le type des êtres androgynes décrits par Bérose. Nous en parlerons bientôt; nous nous bornons à mentionner ici ce fait pour en préparer l'explication.

Occupons-nous pour l'instant d'êtres d'une autre nature. Parmi les créations que le burin des graveurs de la Basse-Chaldée nous a fait connaître, nous devons signaler une série de sujets qui nous présentent des monstres ayant une seule tête sur deux corps différents. Il est assez difficile de distinguer ce qui pourrait provenir de la réalisation d'un mythe défini; la disposition du sujet et peut-être le caprice de l'artiste suffisent pour l'expliquer. La symétrie des scènes permet peut-être de nous en rendre compte; en effet, lorsque des individus, hommes ou animaux, se sont rencontrés en marchant l'un vers l'autre sur cette surface cylindrique, il a pu arriver au point d'intersection que les extrémités inférieures soient restées séparées, tandis que la partie supérieure des deux corps s'est fondue en un seul; de là ces monstrueuses créatures présentant une seule tête sur un tronc unique terminé par deux corps distincts.

Fig. 26.



C'est ainsi que nous voyons sur un cylindre du Musée du Louvre (Longp., *Notice*, n° 467) deux sujets symétriques (fig. 26); à droite et à gauche deux personnages debout luttent l'un contre l'autre; au milieu, un personnage fantastique, qui se présente de face, est formé par le corps de deux animaux qui se rencontrent et se réunissent dans un buste humain.

Les représentations de ces êtres à deux corps peuvent donc avoir une double origine, provenant d'une part des traditions de la légende, d'autre part, du caprice de l'artiste ou du parti pris, du convenu,

pour répondre à certaines exigences reçues. Voyons encore quelques exemples de ces productions extraordinaires.

Fig. 27.



Je citerai un magnifique cylindre de la collection du duc de Luynes (fig. 27) : aux deux extrémités du même axe on voit un monstrueux personnage à deux corps qui se réunissent sur un seul tronc et ne supportent qu'une seule tête, hideuse ébauche d'une figure humaine; le monstre sépare ainsi deux scènes symétriques d'animaux fantastiques qui se croisent; l'intervalle est rempli à droite et à gauche par d'autres animaux qui se dressent également sur leurs extrémités postérieures et dont il est au surplus impossible de reconnaître l'espèce.

Fig. 28.



Voici encore un cylindre de la collection du Louvre (fig. 28) qui nous montre une ébauche informe de figures étranges dont nous ne pouvons définir le rôle; elles nous font parfaitement comprendre le parti pris de l'artiste qui voulait relier sur un même point les deux représentations symétriques d'un même motif, ajoutant ainsi au fantastique de l'idée première un résultat plus fantastique encore.

Pour bien préciser notre pensée, nous croyons, du reste, qu'on peut plus facilement se rendre compte de ce parti pris en voyant le sujet représenté sur le fameux cylindre d'argent du Musée Britannique

(fig. 29), où nous trouvons un hideux assemblage formé de deux animaux dont le poitrail seul se touche et se confond sur un des axes du cylindre.

Fig. 29.



Le fantastique est l'idée dominante qui se fait jour à un certain moment de la vie des peuples. C'est sous les formes les plus étranges que l'intelligence se plaît à concevoir les êtres qu'on place dans une sphère supérieure et qu'on suppose d'une autre nature que la nôtre parce qu'ils échappent au témoignage des sens. L'artiste emprunte à la légende la donnée première ; elle se transforme souvent dans son esprit, puis il l'exprime avec de nouvelles formes, en profitant même des accidents de la matière qu'il travaille pour rendre le sujet plus merveilleux.

C'est ainsi que, dans toutes les sociétés, à un moment donné, se produisent des œuvres étranges, inexplicables et dont il ne faut quelquefois demander compte qu'à l'imagination des artistes.

MONUMENTS DES PATÉSI.



A l'origine, quelques traits, des symboles péniblement gravés sur la pierre devaient suffire pour donner au cachet un caractère individuel; peu à peu les scènes se compliquèrent et les contemporains ne purent se tromper sur l'authenticité du sceau. C'est ainsi que les œuvres des artistes sont restées, pendant une période plus ou moins longue, enveloppées d'un caractère anonyme qui ne nous permet plus de préciser leur origine; mais il allait arriver, par la nature des choses, un moment où le cylindre, devenu *cachet*, nous révèlerait la personne de son propriétaire. C'est, en effet, sur un cylindre que nous trouvons la première indication de cette nature.

Le titre le plus ancien qui figure sur les cylindres est celui de *Patési*. Nous avons dit que ce titre était porté par les souverains des petits États plus ou moins indépendants de la Mésopotamie inférieure antérieurs à la formation du Premier-Empire de Chaldée; il n'a jamais disparu dans l'histoire assyro-chaldéenne, car les rois des Grands Empires de Ninive et de Babylone l'ont adopté et l'ont ajouté à leurs autres titres à mesure qu'ils étendaient leurs conquêtes sur le domaine des anciens souverains. Or, quand nous trouvons le *titre* de *Patési* seul dans une inscription, nous savons immédiatement que cette inscription appartient à la période d'indépendance des personnages qui s'en glorifient; si nous le rencontrons ainsi sur un cylindre, nous sommes donc forcés de lui attribuer la même signification. Nous connaissons déjà, par les inscriptions des briques, un certain nombre de ces princes; les

inscriptions des cylindres nous en feront connaître d'autres qui n'ont pas encore leur rang dans l'histoire; mais il est certain qu'ils appartiennent à cette période que nous avons indiquée.

Nous relevons d'abord la mention du titre de *Patési* sur un cylindre dont nous possédons depuis longtemps l'empreinte qui nous a été donnée en 1863 par M. G. Rey. Le monument appartient aujourd'hui à M. de Clercq; c'est un des produits les plus remarquables de la glyptique de cette période.

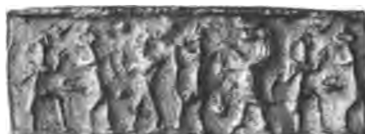
Ce beau cylindre en lapis-lazuli mesure 0,040 de hauteur. Le sujet principal représente un personnage vigoureux, de face, tenant de chaque main, par un des membres inférieurs, un lion renversé la tête en bas; à droite on voit une gazelle; en haut, dans le champ, un petit animal; puis le cylindre se partage en deux registres; dans le registre inférieur, un lion couché et sur son dos un être hybride, étrange assemblage d'une énorme tête sur un corps d'oiseau terminé peut-être pas une queue de scorpion; le registre supérieur est occupé par une inscription de quatre lignes qui présente de grandes difficultés de lecture à cause de la forme des caractères; la première ligne renferme le nom du propriétaire du cachet; la seconde, la filiation; la troisième, le titre de *Patési;* enfin, la quatrième, le nom de la localité soumise à sa puissance.

Fig. 30.



Cette inscription affecte une disposition toute particulière que nous aurons occasion de relever dans les sujets d'une haute antiquité et que nous notons au début de nos recherches; elle est gravée dans un cartouche de manière à s'encadrer dans le sujet sans en modifier l'agencement; elle a une importance paléographique que nous devons

1



2



3



4



5



Dujardin Héliog. Eudes imp.

CYLINDRES CHALDÉENS

Maisonneuve & Cie édit.

relever, parce qu'elle réagit sur l'appréciation de notre monument. Il est évident que les caractères sont tracés à la pointe; l'apex n'est pas encore accentué. Dans l'histoire de la formation de l'écriture, cette inscription représente donc un moment où le signe, déjà éloigné de l'hiéroglyphe primitif qui y a donné naissance, n'a pas encore pris sur la pierre la forme qui le distinguera un jour; c'est un indice sérieux d'une haute antiquité.

Quant au sujet qui nous occupe (fig. 30), nous allons en trouver l'explication dans une des vieilles légendes de la Chaldée dont nous avons indiqué le résumé. Nous avons sous les yeux un homme fort et vigoureux qui se présente chargé de la dépouille de deux fauves; en Grèce, nous pourrions penser à Hercule; dans la Mésopotamie, la tradition biblique fait songer à Nemrod; mais ici nous sommes en présence d'un monument chaldéen; or la légende chaldéenne est là pour le nommer *Isdubar*. Isdubar est une de ces grandes personnalités telles qu'on en rencontre dans les légendes de toutes les nations et auxquelles on attribue la tâche difficile de purger la terre des tyrans et des monstres qui oppriment les sociétés naissantes. C'est ainsi que chaque peuple a son héros; la légende s'en empare en lui donnant des noms divers, et nous devons conserver à chacun celui que les traditions locales lui attribuent. G. Smith, un des premiers, a signalé assez heureusement la figure d'Isdubar sur les cylindres; nous suivrons cette indication en repoussant toutefois l'identification qu'il en a tentée avec le Nemrod biblique [1]. Selon nous, ce n'est point une nécessité de faire concorder à tout prix les récits mosaïques avec les légendes chaldéennes; il y a là quelquefois sans doute des rapprochements séduisants, mais il ne faut pas les forcer.

Dans les scènes archaïques que nous avons relevées, il nous eût été facile de faire pressentir la personne de notre héros par la présence de la figure humaine que nous trouvions vivant au milieu des animaux ou luttant avec eux. Nous avons attendu qu'elle fût sortie de l'ébauche et que la gravure nous la montrât aussi caractérisée, aussi précise que la légende, pour que nous puissions sûrement la désigner; nous n'hésitons pas à la reconnaître dans la scène qui nous occupe.

[1] G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 175.

Isdubar, dont le nom exprime peut-être *le Génie du Feu*, est toujours représenté sous les traits d'un homme fort et vigoureux; généralement il a la tête nue, les cheveux tombant en boucles sur les épaules et la barbe longue tombant également en boucles sur la poitrine ; il est nu, ou à peu près. Nous le voyons ici de face, tel que nous le retrouverons sur des cylindres d'une époque postérieure, mais alors plus nettement caractérisé; les membres un peu grêles ne laissent pas que d'indiquer la force, bien que l'artsite ignore les détails de l'anatomie et la manière de les rendre. En examinant plus attentivement le travail de notre cylindre, il est facile de voir que si les artistes n'ont pas encore atteint la plénitude de leur talent, ils sont cependant en voie de posséder tous les procédés nécessaires à leur art. La gravure est intéressante ; le cylindre, un peu roulé, est devenu mat ; les arêtes ne sont plus vives, mais le fond de l'intaille laisse comprendre le soin qui a présidé à son exécution.

Les animaux sont mieux réussis et les lions renversés annoncent un progrès évident sur le travail des artistes qui s'étaient essayés à la représentation des êtres fantastiques ; on trouve la trace de leurs efforts sur notre cylindre dans la facture de la gazelle qui occupe la droite de la scène principale, et qui est d'une exécution supérieure à celle que nous avons déjà rencontrée (fig. 23 et 24, *supra*).

Isdubar, dont nous connaissons maintenant la figure, sera souvent accompagné de son étrange auxiliaire *Hea-Bani*. D'après la légende, Hea-bani est fils du dieu Ninip et d'une simple mortelle, Dannat, originaire de la ville d'Érech. Il vivait en paix avec les animaux ; la nuit, il prenait sa nourriture avec les gazelles et il passait ses journées avec les bêtes des champs [1]. Sa haute sagesse et ses profondes connaissances firent rechercher son amitié par Isdubar qui l'appela près de lui. Le solitaire n'accepta les offres brillantes du prince qu'après avoir consulté le dieu Samas, et dès lors seconda le héros dans toutes ses expéditions. G. Smith l'a également signalé sur les cylindres où les artistes nous le montrent avec le torse d'un homme robuste, sa tête intelligente ne se rattachant à l'animalité que par des oreilles longues et pointues ainsi que par les cornes qui ornent son front ; le corps se

[1] G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 202, tab. III, col. 4.

termine en croupe de taureau et se rejoint au torse avec une habileté qu'on trouve même dans les œuvres les moins réussies. Dans certains cas, Isdubar et Hea-bani atteignent une beauté de *rendu* que nous ne pouvons enregistrer ici, mais que nous n'allons pas tarder à rencontrer.

Le type de Hea-bani n'est pas, du reste, une exception. C'est évidemment ainsi que les artistes et les légendaires concevaient une



race de créatures dont notre héros se trouve le plus illustre représentant. Un cylindre en marbre vert (fig. 31) du Musée de La Haye (*Cat.*, pl. 1, nº 1) nous offre une scène dans laquelle sont groupés plusieurs de ces personnages, ce qui permet d'en



étudier la figure sous différents aspects. De face, les cornes se trouvent aux deux côtés de la tête, accompagnant les longues oreilles pointues si caractéristiques; de profil, les cornes se confondent, et on n'aperçoit plus qu'une corne unique relevée sur le front; le nez et le bas de la face prennent alors une expression singulière.

Fig. 31.



La scène se compose de trois groupes disposés des deux côtés d'une inscription comprise dans un cartouche qui occupe la partie supérieure du cylindre; au-dessous, trois petits personnages. On trouve d'abord, à gauche, deux groupes de la hauteur totale du cylindre : dans le premier, la monstrueuse figure, la tête retournée à gauche, de profil, lutte contre un lion; dans le second, un être semblable, de face, lutte contre une gazelle. A droite de l'inscription, on voit un dernier groupe dans lequel on remarque un monstre d'une autre nature, taureau à

face humaine qu'on ne saurait confondre avec Hea-bani et sur lequel nous reviendrons plus tard.

Le cylindre est d'une belle conservation et permet d'apprécier le travail de l'artiste dans ses moindres détails. Tout nous indique une grande habileté dans l'emploi des instruments et un progrès évident sur les monuments que nous avons cités. Les personnages qui ressortent en relief sur l'empreinte sont fouillés de manière à faire suffisamment comprendre le modelé des formes, ainsi qu'on en jugera par notre héliogravure (pl. 2, nº 3).

Si on se reporte au cylindre que nous avons déjà cité (fig. 30), on pourra se convaincre à la fois de ce progrès et de la persistance du type des animaux représentés. Il est probable qu'une certaine distance sépare ces deux œuvres ; l'état de l'écriture peut en témoigner : l'inscription affecte la disposition que nous connaissons déjà et ne laisse comprendre que le titre de *Patési* suffisant pour assigner au cylindre la place que nous lui donnons, en attendant que d'autres renseignements nous permettent de découvrir le nom de son possesseur et le siège de son pouvoir. L'écriture annonce un état plus avancé ; nous voyons, en effet, que le lapicide cherche déjà à suivre la forme que le caractère prend sur l'argile ; l'apex est indiqué. Nous croyons donc entrevoir également ici un progrès paléographique qui nous permet encore d'attribuer à ce cylindre une date plus récente que celle qui peut convenir au précédent sans que nous puissions la préciser, ni déterminer l'intervalle qui sépare ces deux monuments. Il est inutile de faire remarquer ici que les monuments figurés qui portent le titre de *Patési* sont excessivement rares, et que nous avons saisi avec empressement ces deux spécimens pour mettre en relief les plus anciens produits de la gravure et les types des personnages de la légende sur laquelle nous aurons occasion de revenir tant de fois.

Il a certainement existé dans les archives de la Mésopotamie des listes de Rois, de Patési, de souverains désignés sous des noms divers qui fixaient pour les Chaldéens la chronologie des premiers temps de leur histoire. Nous en avons la preuve, puisque des fragments en ont été retrouvés dans les ruines [1] ; malheureusement ces tables sont encore

[1] Oppert, *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. I, p. 275. — *W. A. I.* II, pl. 65, nº 1 ; III, pl. 4, nº 3.

bien incomplètes, et pour nous guider ou pour y suppléer nous n'avons pas, comme en Égypte, des listes analogues à celles de Manéthon.

Quelles que soient les difficultés chronologiques que nous puissions rencontrer à cette époque reculée, nous venons de constater un fait important, c'est l'existence de monuments portant le nom et le titre de souverains qui régnaient dans la Mésopotamie inférieure au temps de la domination des peuples des Sumers et des Akkads.

Enregistrons dès maintenant un autre fait dont les conséquences vont s'accentuer de plus en plus : c'est que l'artiste chaldéen, tout au début, semble s'être surtout préoccupé du *modelé;* par suite, il est tombé dans des pauvretés d'exécution en cherchant à saisir le jeu d'un muscle ou d'une articulation; il l'a fait souvent d'une manière maladroite, et son procédé s'est transmis à ses successeurs qui l'ont légué à leur tour aux artistes assyriens. C'est en partie cette extrême recherche des détails qui a empêché les peuples de la Haute-Asie d'arriver à produire les formes simples et pures que les Grecs ont réalisées plus tard.

Fig. 32.



Ces monuments sont déjà sortis de l'enfance de l'art; ils annoncent même une longue expérience des procédés artistiques, et laissent supposer en dehors d'eux un développement social en rapport avec l'état intellectuel. Ces cylindres ne sont pas isolés; nous en avons d'autres dont les possesseurs sont restés anonymes, mais qu'il est facile de rattacher à ces rares débris.

Je citerai par exemple (fig. 32) un cylindre du Musée de La Haye (*Cat.*, 2-75, pl. 1, nº 2), sur lequel une scène symétrique présente le monstrueux Hea-bani aux prises avec une gazelle, et, à côté, deux animaux fantastiques qui se croisent.

Nous n'avons pas, il est vrai, l'indication d'un Patési dont ce cylindre

aurait été le cachet; mais, si nous examinons les indices que la disposition du sujet et la facture révèlent, nous sommes obligé de reconnaître qu'il appartient incontestablement à la même période.

Pour terminer ce qui a rapport à l'iconographie de Hea-bani dans ces temps reculés, je citerai (fig. 33) un cylindre dont j'ai reçu l'empreinte de Constantinople en 1863, par l'intermédiaire de M. Barré de Lancy; j'ignore ce que l'original est devenu depuis. Le sujet offre une disposition particulière que nous rencontrerons cependant quelquefois. C'est la répétition de la même scène ou des mêmes personnages, non plus d'une manière symétrique et identique, mais en sens inverse. Ici nous voyons deux de ces monstres au buste humain sur une croupe de taureau, se tenant en présence l'un de l'autre, appuyés sur une longue tige, tandis qu'un groupe semblable répète le même mouvement et se présente la tête en bas.

Fig. 33.



Notons encore dans le champ de notre cylindre une petite figure accessoire, ébauche d'une forme humaine que nous avons déjà vue dans une position différente (fig. 30), et que nous retrouverons fréquemment par la suite, sans que nous puissions en indiquer la signification.

Il nous est impossible d'assigner une date à ce monument; toutefois, si nous consultons les indications paléographiques qui résultent de l'inscription, nous constatons que les deux lignes qui renferment le nom de deux divinités nous montrent l'écriture arrivée à son état monumental, telle que nous allons désormais la trouver sur tous les cylindres d'une époque postérieure.

AGADÉ.



Après les œuvres de la période caractérisée par le titre de *Patési* que nous venons d'examiner, nous trouvons une autre période plus avancée ou peut-être parallèle pendant laquelle des souverains portent déjà le titre de Roi *(Sar)*. Ils régnaient sur les villes du cours inférieur de l'Euphrate à une époque antérieure à la formation définitive du Premier-Empire dont Babylone devint la capitale. Le plus ancien monument appartient à la dynastie des rois d'Agadé? Quels sont ces rois? Quelle est cette ville?

Le nom d'Agadé n'est parvenu à notre connaissance que par les inscriptions assyro-chaldéennes. Il est exprimé dans sa forme primitive par un complexe qui paraît signifier littéralement *la Ville du Feu éternel*. La transcription chaldéenne nous donne le nom d'*Agadé* ou d'*Agané*. Rien dans les auteurs anciens ne nous faisait soupçonner l'existence de cette cité, et pourtant Agadé n'est autre qu'un faubourg de l'antique Sippara, qui cache ses ruines dans la colline de Séfeirah [1]. Cette colline est située sur la rive gauche de l'Euphrate à vingt kilomètres au N.-O. de Babylone; elle n'a pas encore été suffisamment explorée; aussi nous n'hésitons pas à croire que des fouilles habilement dirigées sur ce point devront amener d'importantes découvertes, et peut-être mettre au jour les plus beaux spécimens de l'art en Chaldée. On pourra en juger par les cylindres que nous allons produire; mais, avant d'apprécier ces œuvres, faisons d'abord connaître quelle était la localité à laquelle nous les rattachons.

Sippara comprenait deux villes dans son enceinte; de là l'expression

[1] Oppert, *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. I, p. 271.

Πόλις Σιππαρηνῶν, ainsi que l'appelle Abydène, suivant en cela la tradition biblique qui la désigne sous la forme du duel ספרוים (*Sépharvaïm*). La ville était, en effet, divisée en deux parties distinctes séparées par un canal de dérivation de l'Euphrate qui portait le nom de *Nahar-Agadé*. Ces deux parties de la même cité avaient un nom différent : — l'une s'appelait *Sippar sa Samas*, la Sippar consacrée au dieu Samas qu'on identifie quelquefois avec le Soleil d'où vient le nom rapporté par Bérose πόλις Ηλίου Σιππάροις ; — l'autre se nommait *Sippar sa Anunit ;* c'était la Sippar consacrée à la déesse Anunit, et qui portait particulièrement le nom d'Agadé [1].

L'histoire de Sippar remonte aux époques fabuleuses, même selon les traditions chaldéennes. C'est à Sippar que Cronos, d'après la légende rapportée par Bérose, annonça à Xisuthrus l'approche du Déluge chaldéen et lui ordonna, pour les retrouver un jour, d'enfouir les tables qui contenaient les préceptes de la révélation divine. Quand nous arrivons à la période historique, nous sommes assez embarrassés pour établir une chronologie rigoureuse entre les différents centres qui se disputaient la suprématie dans ces contrées. Nous y trouvons certainement des dynasties parallèles de *Sar*, de *Riu*, de *Patési*, mais nous ne pouvons ni en sonder l'origine ni en supputer la durée.

D'après les données actuelles, nous connaissons déjà plusieurs rois d'Agadé. L'un d'eux avait fondé à Sippar une Bibliothèque fameuse qui a valu à cette ville le nom de Παντιβίβλα ; c'est ainsi qu'elle est mentionnée dans les fragments de Bérose [2]. Ce prince porte le nom de Sargon [3], comme le roi d'Assyrie que la Bible et les inscriptions du palais de Khorsabad nous ont fait connaître; nous le désignons sous le nom de Sargon l'Ancien ou Sargon le Chaldéen pour le distinguer du destructeur de Samarie [4]. Sargon l'Ancien vivait à une époque assez reculée pour que déjà, au VIIe siècle avant notre ère, sa naissance, sa vie, son élévation au trône fussent entourées de circonstances mystérieuses qui le placent sur la limite de la légende et de l'histoire ; et

[1] *W. A. I.* I, pl. 69.

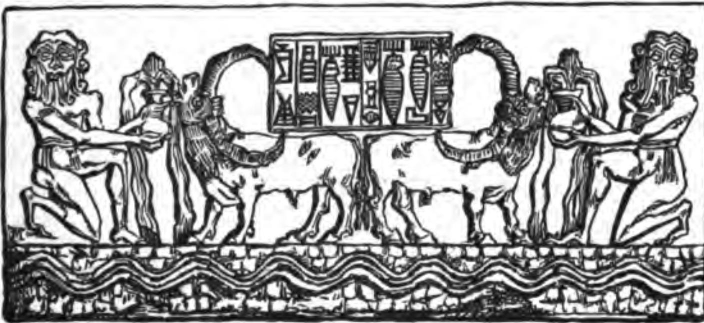
[2] Eusèbe, *Chron. arm.*, p. 5, éd. Mai. — Lenormant, *Essai de Comment.*, p. 241-246.

[3] *W. A. I.* II, pl. 39. n° 5, l. 41. — *Ibid.*, pl. 48, l. 40. — *Ibid.*, III, pl. 4, l. 6.

[4] Sargon, le roi d'Assyrie mentionné dans la Bible, est quelquefois désigné dans les inscriptions par cette expression : *Sarkin arku*, Sargon le Second, littéralement : *celui qui vient après*. — Rawlinson, dans l'*Athenæum* du 7 septembre 1867.

pourtant, ce prince paraît être un des derniers souverains de Sippar! On sait que son successeur Naram-Sin a été vaincu par Hammourabi, le premier roi chaldéen qui fixa le siège de son empire à Babylone et qui réunit sous son sceptre tous les États du cours inférieur de l'Euphrate. Sippar perdit alors son titre de capitale et ne compta plus que par ses souvenirs. Dans cette ville où la science avait un tel aliment, l'art devait avoir un développement à la hauteur des vastes conceptions dont nous avons la trace.

Fig. 34.



Le cylindre que nous nous proposons d'étudier va nous faire connaître un roi chaldéen d'Agadé évidemment antérieur à Sargon l'Ancien. Nous nous trouvons ainsi transportés à une époque où les dates font défaut. Ce monument nous était connu depuis l'année 1863 par une empreinte qui nous avait été envoyée de Bagdad. Nous en avions longtemps perdu la trace, et nous l'avions vainement recherché dans les différentes collections d'Europe, lorsque nous avons été heureux d'apprendre qu'il avait pris place dans la collection de M. de Clercq; c'est un beau cylindre en porphyre de 0,043 de hauteur.

La scène est d'une grande simplicité de composition (fig. 34), mais d'une exécution magistrale. Notre figure ne peut en donner une idée; l'héliogravure qui se trouvera dans les planches du catalogue de M. de Clercq fera seule comprendre un jour la beauté de ce monument. Isdubar, à genoux sur le bord d'un fleuve, présente une amphore à un taureau qui paraît se désaltérer à un jet de liquide. Ce sujet se développe symétriquement au-dessous d'une inscription qui occupe l'intervalle laissé libre sur le dos des deux animaux.

L'inscription que nous avons déjà fait connaître est comprise dans un cartouche de huit lignes de caractères en style archaïque; les signes affectent cette exécution particulière caractéristique de la haute antiquité du monument. Ils annoncent l'état primitif de l'écriture où l'élément cunéiforme n'est point encore indiqué; mais le calligraphe en a soigné la facture ; ils ne sont pas seulement esquissés à la pointe, ils sont fouillés et présentent sur l'empreinte un relief important. Nous avons déjà donné ainsi la traduction de cette inscription[1] :

« De Ségani-sar-luh, roi d'Agadé, Ibni-sar, le Tipsar, son serviteur. »

L'ensemble de cette inscription répond à une formule fréquente que nous aurons occasion de rencontrer souvent par la suite. Grâce aux *idéogrammes* et aux *allophones*[2] qu'elle renferme et dont nous connaissons la signification par les traductions assyriennes, nous avons pu en comprendre le sens. Si elle échappe encore à une interprétation directe, il est facile de voir par le nom des personnages le caractère ethnographique de la race à laquelle on doit les rattacher. Nous sommes ainsi amenés à un examen philologique que nous essaierons de rendre succint.

Le nom de *Ségani-sar-luh* est régulièrement composé de plusieurs éléments d'après les règles de formation des noms propres chaldéens, suivies par tous les peuples qu'on rattache à la famille sémitique. Le premier élément représente évidemment le nom d'une divinité; nous la désignons ici par l'articulation *se* qui convient au caractère principal, le premier étant aphone; mais ce caractère a une valeur idéographique dont il faudrait déterminer l'articulation assyrienne, et jusqu'ici les éléments nous font défaut. La signification du monogramme exprimant le *blé*, nous pourrions en conclure qu'il s'agit du *dieu des moissons*, et nous lui donnerions le nom de cette divinité si elle nous était connue. D'un autre côté, comme cet idéogramme peut exprimer également une autre idée, *la pluie, la rosée, le vent?*

[1] *Notice sur quelques Cylindres orientaux*, dans les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres*, octobre 1877.

[2] Nous donnons le nom d'*allophones* à des expressions d'une langue étrangère introduites dans les textes assyriens et qui y perdent leur prononciation primitive. — Voyez ce que nous avons dit à ce sujet dès l'année 1863 dans nos *Inscriptions de Hammourabi*, p. 30.

ou tout autre attribut d'une autre divinité, nous ne pouvons en préciser l'articulation; nous nous contentons de poser des hypothèses sur lesquelles nous reviendrons bientôt. — Le second élément est exprimé par le monogramme royal qui se prononce *sar* et qui entre quelquefois dans la composition des noms propres. — Le troisième est exprimé par un monogramme qui a la valeur littérale *luḥ*, et la transcription bien connue : *sukal* (serviteur). Il est facile de voir ainsi que l'articulation générale de ce nom propre n'est pas encore déterminée, mais qu'elle répond aux mêmes exigences que celle des noms de tous les rois de Chaldée.

Ibni-Sar, le propriétaire du cachet, porte également un nom essentiellement chaldéen; il est composé de deux éléments faciles à dégager. Sa qualité est indiquée par le mot *Tipsar*, qui paraît signifier littéralement *celui qui écrit*, et, par suite, celui qui donne l'authenticité aux édits royaux ou aux conventions particulières : *Scribe, Greffier, Chancelier*, suivant l'importance qu'on peut attribuer à ce personnage.

Il résulte de cette analyse que les noms propres sont chaldéens, et que dès lors l'élément chaldéen dominait déjà dans la Mésopotamie inférieure, puisqu'à Sippar les rois et leurs ministres avaient des noms chaldéens; ils parlaient donc une langue chaldéenne, et cependant on trouve dans leurs inscriptions des fragments de la langue de leurs prédécesseurs [1].

Avant de terminer ce qui a rapport à ce monument, nous devons rappeler ici un autre cylindre que nous avons déjà signalé, et qui appartient au Musée de New-York (fig. 35); il doit être, selon nous, en porphyre; nous ne le connaissons que par un moulage qui nous a permis d'en publier le sujet dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2], et que nous avons reproduit dans nos planches (pl. 1, nº 1).

L'intaille représente également deux scènes symétriques disposées de chaque côté d'une inscription qui en occupe toute la partie supérieure. Un premier coup d'œil sur l'ensemble du monument suffit pour reconnaître les rapports frappants qui le rattachent au précédent. Les

[1] C'est un fait qui s'est reproduit en Babylonie au moment où Cyrus en fit la conquête.

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1879. — Ce cylindre n'a que 0,038 de hauteur; nous lui avons donné un certain agrandissement pour permettre d'en apprécier l'exécution.

caractères de l'inscription, sa disposition, le sujet et son exécution, tout nous montre que nous sommes bien en présence d'un monument de la même provenance. Le texte de l'inscription est moins explicite; nous lisons en effet :

« De Bin-gani-sar-luh, fils du Roi, Izilum, le Tipsar, son serviteur. »

Les caractères présentent la plus parfaite identité avec ceux du cylindre précédent; c'est le même travail paléographique, la même disposition, la même formule, les mêmes expressions; les noms propres diffèrent seulement. Ils méritent également d'être étudiés un instant au point de vue philologique.

Fig. 35.



Quel est d'abord ce nom de *Bin-gani-sar-luh*? qui offre une analogie si frappante avec celui de Sé-gani-sar-luh? Ce n'est peut-être pas un nom royal, mais c'est un nom propre essentiellement chaldéen, composé, comme le précédent, de plusieurs éléments dont les deux derniers sont communs. Le premier paraît écrit phonétiquement : *bi-in;* s'il en est ainsi, il n'y aurait pas d'incertitude de lecture, et si on pouvait arriver à démontrer l'identité des deux personnages ainsi dénommés, nous aurions dans ce cas l'expression phonétique du premier élément, et, dès lors, l'articulation du nom divin représenté par le signe *se;* malgré les présomptions les plus grandes, rien ne nous autorise à faire cette assimilation; cependant il nous reste de notre analyse un fait à noter, c'est que dans le Panthéon assyrien il y a peut-être une divinité dont le nom s'écrit *Bi-in* = *Bin*. L'examen des autres noms

ne nous offre rien de particulier; le reste de l'inscription n'est compris, comme dans le cas précédent, que par la traduction assyrienne des idéogrammes et des allophones.

Voyons maintenant la scène; elle est encore empruntée à la légende d'Isdubar. Le sujet est plus compliqué que le précédent; sur le cylindre, les deux groupes sont symétriques, mais non point identiques. Notre héros, la tête de face, le corps mouvementé tourné vers la gauche, lutte contre un taureau qui se dresse sur les pieds de derrière; de la main gauche, il l'a saisi par une jambe de devant, et, de la droite, il lui enfonce un glaive dans la poitrine. A côté, son fidèle compagnon, le monstrueux Hea-bani, est aux prises avec un lion qu'il étreint de ses mains vigoureuses.

Ces deux cylindres se complètent et nous donnent ainsi le thème de la légende. Le caractère des œuvres des artistes d'Agadé est bien établi par la disposition de la scène, par le travail de l'intaille et par les données paléographiques qui résultent de l'examen des inscriptions. Nous croyons maintenant pouvoir aller au-delà et rattacher à la même école les monuments qui vont suivre, bien que les inscriptions qui les accompagnent présentent peut-être un état plus avancé de l'écriture.

Fig. 36.



Voici d'abord un cylindre qui nous a été donné par M. de Saulcy au début de nos recherches sur les inscriptions assyro-chaldéennes, et que nous conservons comme un précieux souvenir des encouragements que notre premier maître a donnés à nos études : c'est un cylindre en jaspe rouge de 0,03 de hauteur; il est évidemment de la même facture, de la même provenance (fig. 36).

L'inscription en deux lignes comprises dans un cartouche occupe un

des diamètres du cylindre et ne renferme qu'un nom et une qualité : « Riu-anni, Tipsar. » *Riu-anni* [1], dont le nom est régulièrement formé suivant la coutume sémitique, était sans doute un de ces scribes suffisamment connus pour que leur nom n'ait besoin d'aucune autre interprétation. De chaque côté de l'inscription, nous voyons une scène identique et symétrique qui représente la lutte du vigoureux Isdubar contre le taureau.

Un cylindre en marbre de la collection du duc de Luynes, représente au contraire Isdubar terrassant un lion (fig. 37).

Fig. 37.



Isdubar, un genou en terre, a saisi le féroce animal par une patte de derrière et par la queue ; il le maintient ainsi la tête en bas en lui appuyant le pied sur le dos. Bien que ce cylindre ne porte aucune inscription, il est facile d'y reconnaître le type des personnages et des animaux que l'artiste a copiés.

La figure d'Isdubar est telle que nous la connaissons déjà ; nous pouvons suivre ainsi de scène en scène la même donnée, et la facture des monuments nous indique suffisamment la période à laquelle nous pouvons les rattacher.

Un curieux cylindre en jaspe rouge et blanc du Musée du Louvre nous montre deux scènes symétriques très intéressantes : Isdubar chevauche sur un lion qu'il a dompté (fig. 38). Derrière les animaux trois lignes d'écriture dans un cartouche nous font savoir que ce bijou est le cachet du Tipsar Ibni-el [2]. Ce cylindre provient de la collection

[1] *Riu-anni* est encore un nom formé régulièrement d'après l'usage sémitique. Nous avions lu d'abord *Palu-anni* en séparant les deux éléments du premier caractère, mais nous sommes revenus depuis longtemps sur cette fausse interprétation. (Conf. *les Noms propres*, p. 57.)

[2] Encore un nom dont le sémitisme n'a pas besoin d'être démontré.

de M. A. Jaubert; il a déjà été publié par Lajard (*Mithra,* pl. 25, nº 2).

Le cylindre est d'une belle exécution, en tout semblable aux types de l'école d'Agadé. Nous devons cependant y signaler un point qui pourrait passer pour une défaillance et que nous allons expliquer en présentant une autre coupure de l'empreinte (fig. 38 bis).

Fig 38.



On voit ainsi que le cartouche occupe évidemment la place principale; si l'artiste avait eu en vue de faire marcher les animaux l'un vers l'autre de manière à se rencontrer, il eût pris ses dispositions en conséquence; mais l'espace manquant pour terminer les membres antérieurs, il les a laissés inachevés. Nous avons déjà vu (p. 60, *supra*) à quelles formes bizarres les artistes pouvaient arriver quand ils voulaient terminer leurs œuvres en dépit des circonstances matérielles de place et d'ensemble.

Fig. 38 bis.



Je ne puis oublier un beau cylindre en jaspe rouge du Musée Britannique qui est connu depuis longtemps, et qui a été souvent reproduit [1].

[1] F. Lajard, *Mithra*, pl. 19, 6. — Cullimore, nº 41.

Il mesure 0,035 de hauteur. A l'un des diamètres une inscription de cinq lignes en deux registres présente une disposition différente mais aussi caractéristique, car elle est adoptée pour des sujets divers dont l'exécution paraît se rattacher à la même période; de l'autre côté du diamètre, trois rayures. Quant à la scène, c'est encore un épisode des exploits d'Isdubar; seulement la lutte est terminée : le lion a vécu et son vainqueur, un genou en terre, charge sur ses vigoureuses épaules la dépouille du fauve.

Fig. 39.



Là encore, l'ensemble du sujet, son exécution dans ses moindres détails, tout nous révèle la même idée, les mêmes procédés, la même école.

Nous reproduisons ici (fig. 39) un des motifs de la lutte en lui donnant un agrandissement capable de faire comprendre certains traits caractéristiques que nous ne saurions assez mettre en relief.

Nous pourrions citer encore des cylindres analogues dont les sujets sont connus depuis longtemps. Tous les musées possèdent quelques spécimens de cette grande époque et il est facile de les distinguer par la facture et la disposition de l'inscription. C'est toujours une des phases de la lutte d'Isdubar et de Hea-bani contre le lion et le taureau.

Un cylindre en marbre vert du Musée Britannique, déjà publié par F. Lajard (*Mithra*, pl. 13, nº 7), et aussi par Cullimore (nº 36), nous montre une scène identique à celle du cylindre de Riu'anni; seulement, sous une inscription de deux lignes, on voit un petit bœuf attaché par le cou.

Une scène semblable à celle du cylindre de New-York (fig. 35) existe sur un cylindre du Musée Britannique que nous avons reproduit d'après un moulage (pl. 11, nº 2); il est dépourvu d'inscription, et la petite antilope se trouve entre Isdubar et Hea-bani.

Nous pourrions multiplier les citations; pour le moment, il nous suffit d'avoir indiqué ici des monuments dont la provenance ne souffre pas de discussion et qui peuvent servir de point de comparaison pour apprécier ultérieurement des sujets analogues.

Tel est l'ensemble de ces œuvres; si la composition en est toujours d'une grande simplicité, tout annonce une savante exécution. Les personnages, les animaux sont bien proportionnés; les monstres sont robustes, et la vigueur est exprimée par le rendu des muscles, la pureté des attaches et un modelé savant. On s'aperçoit que l'artiste n'a été arrêté par aucun obstacle venant, soit de la matière sur laquelle il déposait sa pensée, soit des procédés dont il pouvait disposer.

Quels étaient ces procédés : était-ce la pointe, la scie, la bouterolle, ou plutôt l'emploi de tous ces instruments à la fois? Je m'arrêterais volontiers à cette dernière supposition, car si les artistes de cette époque n'avaient pas eu ces instruments à leur disposition pour accomplir des œuvres si hautes, ils auraient dû suppléer à leur insuffisance par un prodigieux effort d'adresse et d'invention. Dans tous les cas, l'habileté de l'exécution efface la trace des procédés et ne laisse voir qu'un résultat qui dominera toujours les produits les plus achevés des artistes postérieurs.

Si nous examinons maintenant les détails du sujet, nous voyons que l'artiste a scrupuleusement étudié la nature. Isdubar est un simple mortel qui n'a rien de fantastique; il appartient à cette race énergique, au corps trapu, que nous retrouverons sur tous les cylindres chaldéens. La physionomie de ce héros est très caractéristique; il se présente toujours de face; ses cheveux longs et bouclés permettent

de le reconnaître facilement sur les monuments de l'école d'Agadé. L'artiste a su rendre le jeu des muscles et il a surtout réussi à exprimer le modelé des formes ; il a même saisi les effets de raccourci toujours difficiles à faire comprendre dans une intaille, particulièrement quand on opère sur une surface cylindrique.

Le monstre qui réunit les deux natures de l'homme et de l'animal est rendu avec un parti pris qui lui enlève ce qu'il y aurait de choquant dans cette alliance si disparate ; l'artiste a ramené les proportions du bœuf aux proportions humaines, et il a créé un type qui, dès lors, ne subira pas les variations locales que nous allons bientôt rencontrer dans la figure d'Isdubar.

Les animaux sont d'un réalisme qui permet de déterminer scientifiquement l'espèce à laquelle ils appartiennent : le bœuf est fort et vigoureux ; c'est le taureau sauvage, le *bos urus* qui a disparu de notre Europe et dont on trouve encore la race dégénérée parmi les troupeaux de bœufs mésopotamiens errants dans les vastes plaines comprises entre les deux fleuves. Malgré la disproportion qui paraît exister entre l'homme et l'animal, on sent que ces deux êtres ont la même vigueur ; l'ensemble des traits, les articulations, tout est voulu et exprimé avec une science bien évidente.

Quant au lion, il n'a rien de fantastique, il est copié sur la nature ; c'est également le lion mésopotamien. On peut particulièrement s'en rendre compte sur le beau cylindre de New-York, que notre héliogravure permet d'apprécier (pl. 1, n° 1). Les formes sont à peine amoindries ; la tête est pleine d'expression, le fauve rugit de douleur ; on distingue dans l'exécution des détails le poil de l'animal et les mouvements de la crinière, la fermeté des attaches, la souplesse du corps et les ondulations de la queue.

Nous ne devions pas séparer tous ces monuments pour formuler notre appréciation : le premier nous renseigne sur une date, sur une origine que nous ne pouvons plus mettre en doute ; les autres nous laissent apercevoir les différents moments de la lutte et l'indépendance des artistes qui se sont inspirés de la légende. Nous avons étudié ainsi le *faire* des graveurs chaldéens et classé leurs œuvres aussi sûrement que celles des artistes de la Grèce et de Rome ou même de la Renaissance.

Maintenant que pouvons-nous penser de ces monuments et quels produits mettrons-nous en leur présence à cette époque reculée? Quel était à Sippar le développement des arts correspondant aux œuvres des graveurs? Élargissons la scène en tenant compte de l'écart nécessaire que les procédés imposent. Au lieu du champ si étroit de nos cylindres, supposons-nous en présence de ces grandes murailles recouvertes de briques vernissées resplendissantes des plus vives couleurs, au milieu de ces vastes cours peuplées de statues de rois et de Dieux, éblouis par le luxe des étoffes et des métaux précieux, et nous nous rendrons compte ainsi des surprises que des fouilles intelligentes conduites dans ces parages devront nous apporter. Il y a là un art local que nous sommes d'autant plus avides de connaître qu'il n'a subi aucune influence étrangère. En effet, d'où aurait-elle pu venir? En dehors de la Mésopotamie, nous avons à l'orient la Susiane, toujours en lutte avec la Chaldée et qui vivait cependant de la même vie; plus loin la Perse, encore à l'état nomade, nous sépare de l'Inde; au nord, l'Assyrie qui attendait peut-être pour s'épanouir au mouvement artistique ses initiateurs chaldéens; à l'est, le désert qui nous sépare des bords de la Méditerranée; enfin, au sud, l'Arabie et plus loin l'Egypte qui avait sans doute à cette époque un développement artistique considérable dont les monuments témoignent; mais nous ne pourrions nous y arrêter que pour établir la différence profonde qui existait entre le génie des deux nations.

Nous avons dû mettre particulièrement en relief ces beaux produits que nous avons groupés sous le nom d'*École d'Agadé*. Nous y avons reconnu un centre, des maîtres, des traditions; aussi nous n'avons pas hésité à réunir leurs œuvres, parce qu'elles ont été créées par une pensée commune et à l'aide de procédés communs.

ISDUBAR ET HEA-BANI.

(Suite)

Nous avons eu une raison sérieuse d'attribuer aux artistes d'Agadé les œuvres que nous venons d'examiner. Nous y étions conviés par une indication précise résultant des termes mêmes de l'inscription gravée sur un cylindre. Nous avons pu aller au-delà et rattacher directement à la même localité des monuments que l'analogie nous désignait, soit par la nature du sujet en lui-même, soit par la manière dont il avait été traité. En dehors des monuments que nous avons ainsi analysés, il en existe qui représentent les mêmes scènes et qui appartiennent à des époques et à des localités bien différentes qu'il nous est impossible de déterminer; aussi nous avons cru devoir, pour les comprendre dans notre exposé, suivre un instant les données de la légende en laissant dans le vague les centres auxquels on rattachera un jour les produits divers que nous allons faire connaître.

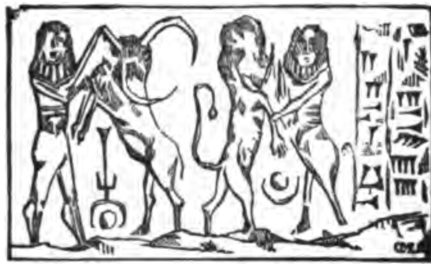
Fig. 40.



Citons tout d'abord (fig. 40) un cylindre du Musée de La Haye (*Cat.*, n° 3-87, pl. 1, n° 3). La scène représente toujours la lutte d'Isdubar et de Hea-bani contre le lion et le taureau. Isdubar a renversé le taureau;

il le maintient par la queue et les pieds de derrière, tandis que Hea-bani est aux prises avec le lion qui se dresse devant lui. Dans le champ du cylindre, on voit une étoile à huit branches et un symbole que nous expliquerons plus tard et qui doit être *une mesure;* puis une *ampulla* au-dessus d'un cartouche qui renferme une inscription en caractères lapidaires ne comprenant que les deux noms divins Samas, Malik, très fréquents sur les cylindres de la Chaldée.

Fig. 41.



Un cylindre du Musée de Berlin (fig. 41) nous offre maintenant, dans deux scènes symétriques, Isdubar aux prises avec le taureau et Hea-bani luttant contre le lion. La facture se rapproche évidemment de celle des artistes d'Agadé, mais la disposition de l'inscription peu lisible, du reste, nous annonce une autre origine.

Fig. 42.



Un cylindre du Musée du Louvre (Longp., *Notice*, n° 465) présente encore le même sujet, traité d'une manière toute différente (fig. 42). Comme on le voit, Isdubar n'a plus le même caractère : l'artiste lui a donné une coiffure d'une forme très particulière ; il est de profil ainsi que Hea-bani ; on peut parfaitement se rendre compte sur ce cylindre de la manière dont les cornes sont insérées et de la disposition

de l'oreille pour ne pas confondre cette figure avec celles que nous verrons plus tard coiffées d'un chapeau plat aux rebords retroussés. Notons derrière le lion un personnage nouveau qui paraît prêter son concours à Hea-bani et dont la présence n'est justifiée que par l'intention bien indiquée de remplir une place occupée ailleurs par des inscriptions.

Maintenant (fig. 43) un cylindre en serpentine noire de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 879. — Lajard, *Mithra*, pl. 34, n° 12) nous montre Isdubar luttant contre un lion renversé ; il a le pied gauche posé sur la tête du féroce animal et il le maintient par une patte et par la queue. De l'autre côté d'un arbre qui partage la symétrie traditionnelle des deux scènes, Isdubar lutte contre le taureau dans la pose que nous connaissons déjà (fig. 35). Derrière les personnages une ligne de caractères du style archaïque renferme le nom et la fonction du propriétaire du cachet ?

Fig. 43.



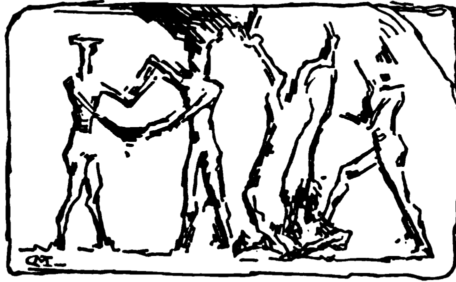
Ce cylindre est très remarquable : les animaux sont bien les mêmes que ceux des cylindres d'Agadé que nous venons de citer ; quant au personnage, il est évident qu'il ne répond plus au même type ; les cheveux courts, la barbe droite, tout cela rappelle des individus d'une localité différente. Notons un détail qui aura peut-être son importance par la suite ; l'arbre, en effet, qui sépare les deux scènes est traité d'une manière toute particulière.

L'inscription en caractères archaïques est peu lisible et ne nous apporte, du reste, aucun renseignement.

Un cylindre en marbre vert de la collection du Louvre (fig. 44) nous offre le dernier acte de la lutte d'Isdubar contre le taureau : il pose le pied sur la tête de l'animal terrassé ; sur l'autre moitié du cylindre on pourrait y voir Isdubar et Hea-bani se tenant par la main. Constatons

en passant que l'axe de ce cylindre n'est pas percé, et que nous sommes en présence d'une ébauche et non pas d'un monument fruste, ainsi que notre gravure pourrait le faire supposer.

Fig. 44.



Un cylindre en marbre blanc de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 896) nous présente encore un type tout différent. La lutte d'Isdubar contre le taureau se développe dans deux scènes symétriques à droite et à gauche d'une inscription de deux lignes en caractères archaïques comprises dans un cartouche (fig. 45).

Fig. 45.



Isdubar a renversé l'animal qui fléchit sur ses membres antérieurs et qu'il saisit par les pieds de derrière.

Le type de l'animal n'a pas varié, c'est toujours le même ruminant aux longues cornes bien caractéristiques; le héros seul a changé; il révèle l'influence de l'entourage sur les formes que l'artiste devait réaliser. Au lieu du personnage que les cylindres d'Agadé nous ont fait connaître, nous avons sous les yeux un type qui se rapproche de celui que nous avons vu figure 43.

L'inscription annonce par sa disposition une habitude qui rattache ce cylindre aux artistes d'Agadé; elle est très intéressante à étudier. Elle

se compose de deux lignes : la première renferme les caractères *ni-la-ak* dans leur forme archaïque grossièrement ébauchée à la pointe. Ce n'est point un nom propre. La seconde ligne comprend les caractères *nu-it-pa* dans lesquels le graveur s'est déjà écarté de la forme linéaire et a accentué l'apex : quant à la signification de ces signes, nous savons qu'ils font partie d'une formule magique *contre la fièvre* [1]. Cette inscription nous révèle donc le caractère talismanique attribué au cachet.

Je citerai maintenant un cylindre en jaspe vert publié par Lajard (*Mithra,* pl. 35, n° 11) qui présente deux scènes symétriques et identiques (fig. 46) de la lutte de Hea-bani, parce que l'inscription est encore très intéressante à étudier.

Fig. 46.



On reconnaît sans doute Hea-bani qui combat contre le lion dressé devant lui et qu'il saisit par les membres antérieurs. Le sujet est toujours le même, seulement Hea-bani n'a plus sur la tête les cornes de taureau ni les oreilles d'animal; il paraît coiffé d'un chapeau rond aux bords retroussés et porte une barbe droite et tombante. C'est une exception que nous n'avons pas rencontrée ailleurs [2].

L'inscription qui rappelle dans une certaine partie la disposition des artistes d'Agadé se termine dans le champ. Je crois distinguer deux moments dans la rédaction de cette inscription; elle renferme d'abord deux lignes exactement semblables à celles du cylindre précédent (fig. 45) *ni-la-ak, nu-it-pa.* C'est donc encore une amulette contre la

[1] D'après la croyance chaldéenne, toutes les maladies sont l'œuvre de démons; l'*Itpa* est un génie malfaisant qui tourmente le corps de l'homme. La transcription assyrienne de cet allophone, *asakku*, nous apprend qu'il s'agit de la fièvre. Nous reviendrons du reste sur ce côté intéressant des monuments que nous étudions.

[2] Le sujet est-il bien rendu? Nous ne connaissons pas l'original, ayant appartenu, d'après Lajard, à Mme Sibylle Mertens-Schaaffhausen ; nous n'avons pu le retrouver encore.

fièvre; mais le nom du possesseur du cachet fait défaut; on y lit simplement sa qualité de *Tipsar*, et, derrière les personnages, sa filiation *habal Isma-ilu* « fils d'Ismaël. »

Notons en passant le nombre prodigieux de monuments qui représentent Isdubar et Hea-bani. N'est-il pas évident que cette scène avait, outre son intérêt légendaire, une vertu secrète aux yeux du chaldéen crédule qui s'en parait et qui résulte du caractère même des personnages? En effet, Hea-bani apparaît toujours dans la légende, soit pour expliquer les songes, soit pour fortifier Isdubar. Nous ne relevons, du reste, cette particularité que parce qu'elle accroît à nos yeux l'importance talismanique de ces cylindres et qu'elle en explique la multiplicité.

Fig. 47.



Nous sommes loin d'avoir reproduit tous les types sous lesquels les artistes ont voulu représenter la figure d'Isdubar et de Hea-bani; pour nous rendre compte de ces différences, reprenons notre type d'Agadé sur un cylindre d'un travail qui, tout grossier qu'il est, va cependant nous servir de guide pour suivre l'interprétation de la légende.

Fig. 48.



C'est un cylindre de la collection du duc de Luynes (fig. 47) qui se rapproche, en effet, de ceux de cette localité. L'artiste n'a pas achevé e taureau dont l'absence n'est pas due à un défaut de la pierre, mais

nous avons la figure complète d'Isdubar; quant à la lutte de Hea-bani contre le lion, elle ne souffre pas d'équivoque.

Citons un autre exemple qui va nous donner un type différent (fig. 48): c'est un cylindre en serpentine brune de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 903) dont le travail est assez délicat.

Isdubar lutte contre le taureau tandis que Hea-bani est aux prises avec le lion. Une inscription en caractères archaïques sépare les deux scènes, et à l'autre extrémité du diamètre du cylindre nous voyons un serpent; dans le champ, un oiseau et un scorpion. La scène est bien caractérisée dans son ensemble; seulement, le taureau n'est pas le même : nous n'avons plus cet animal aux longues cornes; l'artiste a eu évidemment en vue un autre type; nous le retrouvons sur le cylindre suivant de la Bibliothèque Nationale, en marbre vert, non classé (fig. 49).

Fig. 49.



L'animal appartient à cette race bien définie par la forme de la tête et la disposition des cornes, ainsi que nous l'avons indiqué sur le cylindre précédent. Hea-bani n'a plus également le même caractère; sa croupe de taureau s'allonge derrière lui et le rapproche davantage de l'animalité.

Quant à Isdubar, nous l'avons vu peu à peu perdre son allure héroïque, et maintenant il est réduit au rôle de simple mortel; le voici vêtu d'une tunique courte, portant des chaussures dont le bout recourbé [1] rappelle le costume des personnages qui figurent parmi les captifs du

[1] Cette particularité ne me paraît pas présenter un caractère suffisant pour déterminer par sa présence l'origine d'un cylindre. Comparez, pour apprécier ce détail, les bas-reliefs de Ptérium (Texier, *Asie Mineure*, pl., 1, 4) avec les bas-reliefs de Nimroud (Mansell, *Collection phot.*, pl. 358). — Voyez encore Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie*, pl. 10, 38, 56 et 59, et surtout ses *Mémoires d'Archéologie, d'Épigraphie et d'Histoire*, p. 52-53.

sud de la Mésopotamie, dans les bas-reliefs de Nimroud, et qu'on retrouve dans les sculptures de certains monuments de l'Asie-Mineure.

Un cylindre en marbre noir de la Bibliothèque Nationale ne nous donne plus que le soupçon de la légende (fig. 50) : il présente deux scènes toujours symétriques : dans l'une c'est peut-être Isdubar qui lutte contre le taureau, mais alors il est à peine reconnaissable tant il est différent du type qui nous est familier. Il maintient d'une main vigoureuse un taureau remarquable par ses grandes cornes droites et détourne la tête pour prêter attention à la seconde scène, qui nous montre le combat d'un lion contre un ibex facile à reconnaître à ses cornes recourbées.

Fig. 50.



Enfin, non pas pour épuiser la série des sujets qui se rapportent à la légende d'Isdubar, mais pour donner une idée de la variété qu'ils comportent, je citerai (fig. 51) un cylindre du Musée de La Haye (*Cat.,* n° 4, 124) où nous reconnaissons à peine Hea-bani d'une part luttant contre le lion traditionnel, et de l'autre se tenant vis-à-vis d'un animal qui parait être une gazelle.

Fig. 51.



LE TAUREAU CÉLESTE.

Nous nous sommes bien gardé jusqu'ici de préciser le rôle de nos héros et des êtres en présence desquels ils se trouvent; les légendes nous parlent de luttes, mais l'état de mutilation des tablettes et leur obscurité ne permettent pas de les définir clairement. Aussi nous avons passé sous silence une redoutable épreuve à laquelle Hea-bani avait soumis Isdubar avant de savoir s'il ferait alliance avec lui, en envoyant contre lui un animal féroce qu'il devait combattre. Les textes le nomment *Midannu*, espèce de félin qui tient du tigre, du lion et du léopard. Nous avons peut-être rencontré sur nos cylindres cette lutte qu'Isdubar a dû subir, mais il y a une telle fluidité dans le récit de même que dans le rôle des acteurs sur nos cylindres, que taureau, *Midannu*, lion, tigre ou léopard, changeant parfois, il n'en ressort, pour ainsi dire, que le fait de l'union des efforts simultanés d'un héros vigoureux aidé par un compagnon surnaturel dans l'accomplissement d'une œuvre de destruction ou de pacification. Ici la légende prend plus de précision : Isdubar vient de repousser les Élamites ; à la suite d'une grande victoire, le roi d'Élam est fait prisonnier; Isdubar lui tranche la tête, s'empare de ses trésors, ceint son diadème et sa couronne ; et ainsi couvert de gloire, il attire les regards bienveillants de la déesse Istar qui lui adresse ces paroles :

« Obéis-moi, Isdubar, dit la Déesse, obéis-moi et sois mon époux ; je serai ta compagne, tu seras mon amant ; tu seras mon mari, je serai ta femme. Je te conduirai sur un char d'ivoire et d'or aux timons resplendissants ; tu y atteleras comme des jumeaux de grands coursiers pour nous rendre dans notre palais parfumé de l'odeur du bois

de cèdre [1]. Quand tu entreras, des esclaves viendront embrasser tes pieds, et au-dessous de toi ramperont des rois anciens et puissants [2]. »

Cette riante perspective ne peut toucher le cœur d'Isdubar, et celui-ci repousse les avances de la Déesse par le plus profond mépris. Il serait trop long de citer cette réponse dans laquelle Isdubar dépasse toutes les limites de l'outrage que l'assyrien seul peut voiler.

Quand Istar entendit ces paroles, elle devint furieuse; elle se rendit au ciel auprès de son père, le Dieu Anu. « Mon père, lui dit-elle, Isdubar m'a outragée; il dédaigne ma beauté, ma beauté et mon amour. » Son père chercha à la calmer; mais, vaincu par sa fille, il créa un monstre que nous appellerons le *Taureau céleste* et l'envoya contre Isdubar. Notre héros finit par en triompher, aidé de son fidèle compagnon Hea-bani.

Quelques-uns des cylindres que nous avons cités ne pouvaient-ils pas se rapporter à ce passage de la légende? Nous avons vu assurément une lutte contre un taureau sur les monuments précités; mais désormais le type de l'animal va changer; c'est pourquoi nous sommes obligés d'établir une différence et que nous plaçons le récit du Taureau céleste entre les deux manières dont les artistes ont pu en comprendre la représentation. C'est donc la présence de ce taureau auquel ils donnent une *face humaine* qui caractérisera les spécimens que nous allons produire et qui semblent le mieux se rapporter au monstre engendré pour satisfaire la colère d'Istar. Ainsi que nous le disions, les obscurités du texte et la différence des types nous obligent à adopter cette division que nous suivons, pour ainsi dire, malgré nous.

Ces sujets sont assez fréquents; ils sont traités sur des cylindres en marbre d'une certaine dimension, de quatre à cinq centimètres de hauteur. En général, il sont dépourvus d'inscription; quand il en existe, les caractères sont tracés dans le champ sans être circonscrits dans un cartouche.

Le taureau à face humaine est un type que nous avons déjà aperçu (fig. 31, *supra*) sur un cylindre du Musée de La Haye. Dans la lutte

[1] M. G. Perrot remarque très judicieusement que cette odeur du bois de cèdre a été vantée tour à tour par les Grecs et par les Romains. *Histoire de l'art*, t. II, p. 123.

[2] *W. A. I.* IV, pl. 48. — TALBOT, *Records of the Past*, vol. IX, p. 119. — G. SMITH, *The Chaldean account of Genesis*, p. 217. — J. OPPERT, *Fragments mythologiques*, p. 6.

que nous verrons sur nos cylindres, le corps de l'animal se présente de profil, tandis qu'il retourne la tête et se montre de face, tête énorme, tête humaine aux oreilles et aux cornes de taureau, accompagnée d'une longue barbe bouclée.

Nous avons donc un type particulier qui a été adopté pour répondre à un mythe bien défini et qui ne paraît pas avoir varié. Aussi, nous pourrons toujours reconnaître l'idée principale par l'ensemble de la scène dont nous suivrons les développements malgré les différences qui nous cachent souvent la personne d'Isdubar.

Fig. 52.



Un cylindre dont M. Oppert nous avait communiqué depuis longtemps une empreinte (fig. 52) et qui appartient aujourd'hui à la collection de M. de Clercq, nous présente la figure d'Isdubar sous deux types différents : celui d'Agadé, reconnaissable à ses cheveux, à sa barbe longue et bouclée, et un autre à la barbe droite et tombante, dont nous n'avons pas encore précisé la provenance.

Ces deux types se trouvent réunis dans deux scènes symétriques où nous voyons Isdubar lutter contre le Taureau céleste qui se dresse devant lui; derrière les personnages, Hea-bani lutte contre un lion. Dans le champ, une inscription de deux lignes en caractères archaïques nous donne le nom du propriétaire du cachet *Ilu-gardu habal Is-me-ilu* « Elgardu, fils d'Ismaël[1]. »

Nous trouvons sur un cylindre de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 883) une scène analogue (fig. 53), où les deux sujets sont également symétriques, mais non identiques.

[1] Nous avons déjà vu ce nom d'Ismaël dont le sémitisme ne peut être contesté. P. 89, *supra*.

La lutte s'engage telle que nous l'avons décrite ; d'un côté, Isdubar de profil ; de l'autre côté, Isdubar de face tel que nous le voyons sur les cylindres que nous avons déjà cités. Les deux sujets sont séparés par un épisode de la lutte de Hea-bani contre un lion, et enfin, dans le champ, un petit personnage à peine ébauché.

Fig. 53.



Un beau cylindre en marbre vert de la collection de Montigny (fig. 54) nous montre un autre type d'Isdubar ; debout, de profil, la tête coiffée d'un béret, la barbe droite et tombante ; il lutte contre le taureau à face humaine dressé devant lui et le maintient par les membres antérieurs.

Fig. 54.



La scène se répète deux fois ; elle est symétrique et identique ; les deux sujets sont séparés, et derrière les personnages on aperçoit la figure de Hea-bani de profil, appuyé sur une hampe terminée par un appendice qui forme une grande boucle.

Un cylindre du Musée de la Haye (*Cat.*, n° 72, pl. 1, n° 4) nous montre un autre aspect du taureau à face humaine (fig. 55) ; le monstre, en retournant la tête, la présente de profil. Dans la scène symétrique,

Isdubar lutte contre un taureau ordinaire qu'il a renversé et qu'il maintient la tête en bas par les membres postérieurs.

Fig. 55.



Dans toutes ces productions, nous n'avons pas perdu de vue la légende qui nous a toujours été indiquée par la présence du monstre dont le type ne varie pas. Ce taureau à face humaine est une création toute spéciale de la Chaldée; nous ne pourrons pas le confondre avec les grands taureaux que nous trouverons plus tard aux portes des palais assyriens, et qui ont une autre origine mythique. L'artiste a scrupuleusement suivi la nature en dessinant le corps de l'animal, mais il n'a pas su en faire un monstre terrible; c'est en vain qu'il a couvert le cou d'une épaisse crinière, il a mal attaché cette tête humaine, tête énorme qui n'est plus en rapport avec le corps de l'animal, et qui, dès lors, n'a rien de redoutable.

Nous avons vu comment nous nous sommes écarté peu à peu des traditions de l'école d'Agadé, et comment nous sommes arrivé à des types qui ont également une originalité propre. Il est certain que les personnages sont copiés sur la nature, et nous pourrons peut-être arriver bientôt à déterminer la localité à laquelle ils appartiennent.

LES HOMMES-SCORPIONS.

En suivant encore la légende d'Isdubar, nous arrivons à un épisode dont nous croyons trouver la traduction sur les cylindres, mais rien ne vient nous guider pour indiquer sûrement l'époque ou la provenance de ces œuvres; nous les insérons ici pour ne pas interrompre notre récit. Voici, d'après un cylindre en lapis-lazuli du Musée de La Haye (*Cat.*, n° 141, 8), le sujet que notre gravure fait aisément comprendre (fig. 56).

Fig. 56.



Quelles sont ces deux figures? Interrogeons la légende [1]. Hea-bani, le fidèle compagnon d'Isdubar, vient de mourir; Isdubar en conçoit une violente douleur; il est saisi de crainte. Accablé de maladies, il a peur de la mort; il a besoin d'un appui et se décide à aller demander des consolations à un sage devenu immortel, Hasis-adra, qui demeure au-delà des mers dans une des îles situées à l'embouchure de l'Euphrate. Après avoir franchi des régions inconnues, il arrive au pays de Mas, pays sinistre dont l'entrée est défendue par des créatures effrayantes, des *Scorpions* qui gardent le lever et le coucher du soleil. Isdubar les aperçoit, et la terreur et la crainte s'emparent de lui; cependant il approche, et un colloque s'engage d'abord entre les deux monstres étonnés de le voir dans ces parages. A son tour Isdubar

[1] SMITH, *The Chaldean account of Genesis*, p. 248.

leur adresse la parole et leur explique le but de son voyage; mais à cet endroit la tablette est dans un état de mutilation qui ne se prête plus à une traduction suivie; on comprend toutefois qu'Isdubar a dû surmonter les obstacles que les monstres avaient pu lui faire entrevoir, car, lorsque le texte reprend, il poursuit toujours sa route à la recherche de Hasis-adra. Est-il téméraire de voir dans notre sujet un souvenir de cet épisode? Nous avons déjà rencontré des productions fantastiques dans lesquelles les artistes associaient la forme humaine à la forme animale; ici, la combinaison est plus compliquée, et les difficultés d'agencement plus grandes encore. Pour faire comprendre ces monstrueux scorpions qui parlent, on leur donne une tête humaine ainsi que l'appendice caractéristique du redoutable insecte; mais comme ils sont d'une nature mystérieuse, on y ajoute des ailes d'oiseau, attributs ordinaires des êtres supérieurs.

Un grand nombre de cylindres représentent identiquement le même sujet; nous devons cependant mentionner ici un cylindre en serpentine du Musée du Louvre (Longp., *Notice*, nº 479) sur lequel on voit une variante dans la disposition des deux monstres qui marchent à gauche sur un terrain parsemé d'épis.

Le Scorpion joue un grand rôle dans le symbolisme assyro-chaldéen; on le trouve sur des monuments des époques les plus diverses. Nous le verrons sur les contrats du règne de Marduk-idin-akhi comme nous le rencontrerons dans le champ des cylindres; quelques-uns appartiennent incontestablement à la Chaldée, d'autres à l'Assyrie (Place, pl. 76). Quant au type de l'*Homme-Scorpion*, il a également passé en Assyrie et de là en Médie où il figure sur le siége des statues sculptées sur le roc de Maltaï, et nous le rencontrerons encore sur les murs de Persépolis.

LE VAISSEAU D'ISDUBAR.

Après avoir franchi le séjour gardé par les Hommes-scorpions, Isdubar continue son voyage et arrive au bord de la mer. Là, il s'adresse à un marin célèbre, Ur-hamsi, et lui demande de construire un navire pour se rendre à la demeure de Hasis-adra. Le nocher l'envoie d'abord à la forêt abattre du bois, couper un arbre pour faire une rame de cinq *Gàr* de longueur; puis, quand le navire est achevé, ils s'embarquent tous deux et voguent vers la retraite de l'Immortel[1].

Nous avons certainement cet épisode de la vie d'Isdubar sur le cylindre en talc ollaire du Musée Britannique que nous reproduisons ici (fig. 57).

Fig. 57.



Ne voyons-nous pas, en effet, à droite, dans une barque, Isdubar assis, tenant la rame, et devant lui Ur-hamsi debout, les deux bras élevés, dirigeant le navire? N'est-ce pas là le *Vaisseau d'Isdubar*, assez célèbre pour avoir une mention spéciale dans les listes antiques dont les tablettes de Ninive nous ont conservé la traduction[2]? Sur le rivage, une seconde scène se passe et nous en connaissons déjà le sujet; il est facile de reconnaître Isdubar luttant contre le taureau à face humaine,

[1] Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 160, 256.

[2] *W. A. I.* II, pl. 45, col. 1, 3; — pl. 46, 33, 45, 7; — pl. 62, col. 3. — Lenormant, *Études akkadiennes*, p. 192.

et derrière ce dernier un lion ou un léopard fantastique. Si nous songeons que les deux motifs se développent sur une surface cylindrique, on comprendra aisément l'idée de l'artiste qui a réuni sur le même objet deux épisodes de la même légende et qui s'expliquent l'un par l'autre.

Le travail de ce cylindre est assez grossier ; il appartient à l'époque archaïque de la Basse-Chaldée ; il s'y rattache par l'animal fantastique qui se dresse entre les deux sujets. La scène de la lutte est traitée de la façon la plus sommaire ; l'autre n'est pas mieux réussie : le navire est indiqué d'une manière conventionnelle et affecte une forme des plus primitives ; rien ne ferait même songer à un navire, n'était la rame du batelier. Il est construit, du reste, dans les proportions les plus restreintes, et suffit à peine pour contenir les deux voyageurs.

Ce sujet a depuis longtemps déjà appelé l'attention : d'abord il a été reproduit dans les planches de F. Lajard sur le culte de Mithra [1] ; plus tard G. Smith l'a également publié dans son livre sur la Genèse chaldéenne, en y ajoutant une indication qui annonce que le savant anglais a cru y voir un épisode du déluge biblique, car il l'intitule : *Noé dans l'arche* [2]. Cette idée a été acceptée après lui ; et, malgré la réserve des auteurs qui ont voulu se l'approprier [3], il est évident qu'ils ont cherché à présenter ce monument chaldéen à l'appui tout à la fois d'un texte cunéiforme et du texte mosaïque. Nous avons fait justice de cette prétention, et nous croyons qu'il est inutile d'y revenir ici [4].

Isdubar arrive enfin auprès d'Hasis-adra et lui demande comment il est devenu immortel. Sa réponse amène le récit du *Déluge chaldéen* qui termine la série des tablettes de la légende d'Isdubar.

[1] F. Lajard, *Mithra*, pl. 150, n° 8.

[2] Isdubar composite figures and Hasisadra (Noah) in the Ark, from an early Babylonian cylinder. *The Chaldean account of Genesis*, p. 257.

[3] F. Vigouroux, *la Bible et les Découvertes modernes en Égypte et en Assyrie*, t. I, p. 187.

[4] *La Bible et les cylindres chaldéens*, p. 26.

nous
cylin-
sur le
t l'un

poque
stique
ée de
avire
s plus
rame
plus

a été
ara [1];
enèse
avant
ule :
ré la
qu'ils
fois
ce de

ent il
déen

lorian

. 187.

1



2



3



4



5



6



7



Dujardin Héliog. Eudes imp.

CYLINDRES CHALDÉENS

Maisonneuve & Cie édit

ÉRECH.



La ville d'Érech a dû être le centre d'un développement artistique considérable; nous en trouverons la preuve sur les cylindres que nous pouvons rattacher à cette localité.

Cette ville est désignée dans les textes par un complexe qui semble signifier « *la Ville éternelle* ». L'articulation chaldéenne nous donne le nom de *Uruku* dans lequel ont reconnaît l'Érech de la Genèse, ארך, l'Orchoë, Ορχόη, des Grecs. Les ruines de cette antique cité portent aujourd'hui le nom de Warka [1]; elles sont situées à une distance de quatre milles de la rive gauche de l'Euphrate sur une digue de dix milles de largeur qui s'élève au-dessus d'une série d'ondulations au milieu des marais formés par les débordements périodiques du fleuve. Warka est inabordable pendant la plus grande partie de l'année; mais du mois de novembre au mois de mars le fleuve rentre dans son lit et rend le pays accessible.

Depuis sa fondation jusqu'au moment de l'occupation parthe, Warka paraît avoir été une immense nécropole où sont venues reposer les dépouilles mortelles des anciens habitants de la Mésopotamie. Ces débris humains s'élèvent autour des ruines à plus de soixante pieds de hauteur, et on trouve à côté des morts des différentes époques les vestiges des civilisations auxquelles ils ont appartenu. Il faudrait percer cette masse immense pour arriver à la couche primitive, et s'il est permis d'entrevoir au prix de quels travaux on pourrait l'atteindre, il n'est pas possible d'affirmer que les résultats répondraient à tant d'efforts.

Il y avait à Érech, comme à Sippar, une bibliothèque nombreuse dont les Assyriens du siècle d'Assur-bani-pal ont su profiter. Cette ville

[1] Loftus, *Travels and Researches in Chaldea and Susiana*, p. 162.

était le siége d'une école d'érudits dont Pline et les historiens grecs nous transmettent la renommée[1]. Les arts y étaient cultivés avec un talent au moins égal à celui des artistes d'Agadé. L'époque de sa prospérité remonte à la domination des Sumers et des Akkads. Érech était alors, comme elle fut de tout temps, le centre de la résistance des peuples de la Mésopotamie contre les Élamites, leurs voisins et leurs ennemis naturels. Le pays d'Élam commence, en effet, sur la rive gauche du Tigre; il s'étend sur une plaine d'alluvion analogue à celle de la Chaldée et s'élève en gradins jusqu'aux plateaux de la Médie. Les Élamites paraissent d'une origine différente des habitants de l'autre rive; de là des guerres de race dont la légende et l'histoire nous ont transmis le souvenir et dont nous trouvons peut-être la trace sur les cylindres. C'est encore à la légende d'Isdubar que nous empruntons les plus anciennes traditions qui se rattachent à ces luttes dont Érech a été le théâtre.

C'est, en effet, dans la ville d'Érech qu'Isdubar a accompli ses premiers exploits : c'est peut-être aux artistes de cette localité que nous aurions dû demander d'abord comment ils avaient compris cette grande figure; malheureusement aucun monument ne nous l'a fait connaître d'une manière précise, et nous avons dû acccpter le type qui nous était donné par les artistes d'Agadé.

D'après la légende, Érech était consacrée au dieu Anu et à la déesse Anatu; elle fut gouvernée par une princesse, Istar, fille de ces deux divinités, l'épouse ou la mère d'un roi nommé Tammuzi; après sa mort, Istar fut mise au rang des Dieux. C'est dans ces temps légendaires que nous voyons une grande guerre éclater entre les peuples d'Érech et ceux d'Élam. Isdubar, qui avait conquis le trône d'Érech, s'avança contre les ennemis qui avaient à leur tête un roi nommé Humbaba[2]. Le résultat de cette guerre fut d'abord funeste à Érech, mais bientôt après les Élamites furent repoussés et contraints de repasser leurs frontières.

Telle est la légende qui nous donne immédiatement le caractère de cette localité. Ce qui y domine, ce sont les souvenirs guerriers; aussi

[1] PLINE, *Hist. nat.*, liv. VI, ch. 30. — STRABON, XVI, p. 769.

[2] Un nom essentiellement élamite. La première partie qui renferme le nom d'une divinité d'Élam se retrouve dans d'autres noms, tels que Tul-Humba, Humba-sidir, Humba-nigas, etc.

nous verrons l'influence que ces traditions ont pu avoir sur les œuvres des artistes. Maintenant consultons l'histoire.

D'après les textes historiques, nous savons que le territoire de la Chaldée fut envahi par les peuples d'Élam à une époque qui peut être déterminée. En effet, la mention de cette guerre antique est conservée dans les annales d'Assur-bani-pal, un des derniers rois de Ninive qui régnait alors sur la Chaldée. Assur-bani-pal poursuivait les peuples d'Élam; mais une éclipse arrêta sa marche pendant un jour; puis il les mit en déroute, s'empara de Suse et de la statue d'une Déesse que les Élamites, à la suite d'une victoire, avaient enlevée aux sanctuaires de la Chaldée *seize cent trente-cinq ans auparavant*. Tous ces événements sont relatés dans des textes dont la traduction ne souffre aucune difficulté. A cause de leur importance, nous croyons devoir les rappeler ici [1].

Voici d'abord comment l'épisode de l'éclipse est raconté dans les annales d'Assur-bani-pal:

« Au mois Duzu (le 30e jour) il y eut une éclipse du maître du jour, du Seigneur de la lumière; le soleil couchant manqua de luire et, comme lui, je manquai (pendant ce 30e jour) à poursuivre la guerre contre Élam. »

Or, cette éclipse a été calculée, et il est démontré qu'il s'agit de l'éclipse annulaire du mardi 27 juin Julien, 20 juin Grégorien de l'année 661 avant J.-C.; le milieu de l'éclipse, selon le père Pingré, a eu lieu à une heure et demie du soir, temps de Paris, correspondant à quatre heures dix minutes, temps de Ninive [2]. La date de cette expédition est donc rigoureusement déterminée.

Laissons maintenant Assur-bani-pal nous raconter lui-même comment il a repris aux Élamites la statue de la Déesse chaldéenne :

« La statue de Nana, depuis 1635 ans [3], avait été enlevée et forcée de demeurer au pays d'Élam dans un temple qui ne lui était pas consacré. Cette Déesse qui, avec les Dieux ses pères, avait appelé mon nom au gouvernement du monde, me commanda de rétablir ainsi sa

[1] *W. A. I.* IV, pl. 23, col. 7, l. 8; — V, pl. 6, col. 6, l. 107.

[2] Oppert, *La plus ancienne Date de l'histoire*, dans le *Bulletin de l'Athénée oriental*, nov. 1871, p. 40.

[3] Cette date est répétée dans trois fragments et chiffrée de deux manières différentes qui concourent au même résultat.

divine image : — « Assur-bani-pal, enlève-moi du pays impie d'Elam et ramène-moi au milieu du Bit-Anna. » — L'ordre de la divinité qui avait été annoncé depuis les jours les plus éloignés fut répété de nouveau aux derniers hommes. J'ai pris les mains de la Grande-Déesse; son départ a réjoui mon cœur; elle s'avança vers le Bit-Anna dans le mois de Kiselev (décembre) le premier jour ; je l'ai fait entrer dans la ville d'Uruk, dans le Bit-Hiliani qu'elle avait aimé et je lui ai élevé un sanctuaire éternel. »

Les calculs qui résultent de ces chiffres nous donnent pour l'époque de l'invasion élamite en Chaldée la date de 2294 ans avant J.-C.

Nous croyons trouver un épisode soit de la guerre mentionnée dans la légende, soit de celle qui est racontée dans les annales des rois d'Assyrie sur un cylindre du Musée Britanique, découvert par Layard dans les ruines de la Chaldée [1], et dont on ne saurait méconnaître la haute antiquité (fig. 58 et pl. III, n° 1).

Fig. 58.



Ce cylindre en siénite tacheté présente une série de sept personnages ; au-dessus des deux derniers occupant la moitié du cylindre, on voit une inscription de cinq lignes en caractères archaïques ; l'apex n'est pas encore formé. Cette inscription nous apprend que ce bijou était le cachet du scribe *(Tipsar)* d'un roi d'Érech dont le nom, indiqué dans la première ligne, est difficile à lire à cause de la forme insolite du premier signe. Dans tous les cas, ce roi appartient à la période d'indépendance des villes du cours inférieur de l'Euphrate.

Quant à la scène gravée sur le cylindre, le travail de l'intaille laisse sans doute à désirer ; les mouvements sont maladroits et forcés, comme il arrive nécessairement aux artistes consciencieux qui n'ont pas

[1] Layard, *Nineveh and Babylon*, p. 538.

encore la capacité de rendre la nature en sa simplicité; mais il y a surtout une chose très remarquable à noter ici et sur laquelle il est bon de s'arrêter. Nous ne sommes plus, en effet, en présence d'êtres mythiques ou légendaires; nous avons devant nous des individus du monde réel; aussi nous pouvons dès lors noter avec soin les détails de leur physionomie et de leur habillement qui nous permettent de distinguer le caractère ethnographique des personnages.

Cette intaille représente, selon nous, une de ces scènes militaires dont la donnée a dû être suivie dans la décoration des palais, et que nous retrouvons jusque sur les bas-reliefs assyriens. Nous avons sous les yeux un guerrier armé de l'arc et du carquois, accompagné du conducteur ordinaire des captifs ou gens de peine, portant sur leurs épaules le butin et les tributs. Le peuple d'Érech est personnifié dans les deux principales figures qui sont très caractéristiques.



Le guerrier, avec sa chaussure aux bouts relevés, nous reporte à cette figure d'Isdubar, sur laquelle nous avons signalé ce détail (fig. 49) et nous donne ainsi la preuve de sa haute antiquité et de sa provenance, puisque nous la retrouvons sur notre cylindre d'Érech, dont l'origine est incontestable. Quant au conducteur des captifs, la tête nue, la barbe tombante, nous en rencontrerons bientôt la physionomie sur d'autres cylindres dont nous pourrons ainsi déterminer le type. Citons d'abord un cylindre dont l'empreinte nous a été envoyée de Bagdad en 1863, aujourd'hui dans la collection de M. de Clercq.

Fig. 59.



C'est un beau cylindre en jaspe blanc et rouge sur lequel figurent cinq personnages disposés des deux côtés (fig. 59) d'une inscription en caractères archaïques renfermés dans un cartouche qui paraît

contenir une invocation *à une déesse d'Érech par un grand personnage d'Érech.*

Les personnages, comme ceux du cylindre précédent, n'ont rien de légendaire; nous trouvons encore dans la même scène deux types absolument différents, l'un représenté par deux individus qui se rapportent comme galbe et comme ajustement à ceux du cylindre précité (fig. 58) et qui appartiennent évidemment à la vie commune; l'autre caractérisé par la coiffure que portent trois des personnages. Ces imposantes figures assises, le chef couvert d'une tiare élevée, qui sont-elles? Sommes-nous en présence de divinités, de pontifes ou de grands dignitaires? Si nous hésitons à nous prononcer, nous avons au moins la certitude que ces attributs révèlent des personnages d'une condition supérieure.

Fig. 60.



Ces indices nous permettent de rapporter également à l'école d'Érech un cylindre en basalte du Musée du Louvre (fig. 60), sur lequel ces mêmes figures, coiffées de la tiare, présentent un nouveau caractère; elles ont les épaules entourées de rayons et versent des flots autour d'elles. Nous suivrons maintenant ces différents types sur les cylindres que nous allons étudier.

LA LÉGENDE DU DIEU ZU.

Il ne nous sera peut-être pas donné de retrouver dans les légendes tous les passages qui ont inspiré les artistes de la Chaldée, et nous chercherons longtemps encore certains types qui nous semblent lisiblement écrits sur les cylindres, tandis que, d'un autre côté, un grand nombre de récits resteront à jamais privés d'*illustrations*.

Nous abordons un sujet qui nous paraît avoir été traité par les artistes d'Érech et dans lequel on serait tenté de voir une cérémonie religieuse, si ce n'est que l'un des personnages appartient évidemment, par un détail, à ce monde des êtres fantastiques qui le rattachent à la légende.

Fig. 61.



Cette légende est assez obscure en elle-même, et les lacunes du texte la rendent encore plus difficile à comprendre. Quoi qu'il en soit, voici en résumé ce qui en ressort : une des divinités du Panthéon assyrien, le dieu Zu, s'est rendu coupable d'un crime; pendant le sommeil de Bel, le Maître des Dieux, il lui a dérobé sa couronne, son manteau, et, choses plus précieuses encore, les *umsimi*, des talismans qui permettent de pénétrer le secret des destinées. A son réveil le Maître des Dieux s'aperçoit du larcin, mais déjà le dieu Zu a fui pour se cacher dans ses domaines. Bel assemble les Dieux et les consulte sur le châtiment qu'il doit infliger au coupable; le dieu Bin demande sa mort; les autres votent pour l'exil. Cependant Zu a été amené devant

Bel pour entendre sa sentence; et alors, désirant se soustraire au châtiment qui le menace, il se change en oiseau [1].

Nous avons certainement un épisode de cette légende sur le monument que nous allons étudier (fig. 61).

Nous voyons, en effet, sur un cylindre de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 722) le Maître des Dieux assis, les mains ramenées à la ceinture portant sur les genoux un vase d'où s'échappent les flots de l'abîme. Devant lui un Dieu amène le coupable confus et résistant, dont les membres inférieurs sont déjà transformés en vigoureuses pattes d'oiseau. Derrière, un second personnage coiffé du béret aux bords relevés, barbe longue, le maintient par l'épaule et le bras droit. Dans le champ, le croissant de la lune et deux caractères du style archaïque que nous pouvons lire : *Zikar-ri'u.*

Ce cylindre appartient évidemment à l'école d'Érech. Le style en est suffisamment indiqué par la tête si caractérisque du délinquant.

Fig. 62.



Quant à la légende qui a inspiré ce sujet, il est évident qu'elle devait avoir une certaine popularité, car nous connaissons plusieurs cylindres qui reproduisent le même sujet avec des variantes qui démontrent l'indépendance des artistes.

Ainsi, nous pourrions relever la même scène, mais dans de plus petites dimensions, sur un cylindre du Musée du Louvre (collection Delaporte); puis sur un cylindre du Musée de Vienne; bien que la scène ne diffère que par la pose de la divinité assise et par la manière dont le personnage aux pattes d'oiseau lui est présenté, nous croyons devoir

[1] G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 115-116. — *W.A.I.* IV, pl. 14, n° 1.

le reproduire ici (fig. 62). L'exécution est plus sommaire et révèle un convenu dans la manière de rendre certains détails, sans nuire cependant au caractère général.

Sur un cylindre de la collection du Musée Britannique, l'ordonnance de la scène se rapporte à un autre moment de la légende. Le personnage fantastique aux pattes d'oiseau n'est plus tenu par la main ni poussé par les épaules; entre lui et le Dieu Bel, son introducteur est debout la main gauche ramenée à la ceinture; derrière lui, le troisième personnage se tient à distance.

Fig. 63.



Nous citerons enfin un remarquable cylindre en agate blanche, du Musée de Saint-Pétersbourg, qui présente une disposition fort intéressante. Nous le reproduisons (fig. 63), d'après le dessin de F. Lajard (*Mithra*, pl. 29, nº 2).

Le Dieu suprême, entouré de l'élément liquide dans lequel l'artiste a figuré des poissons, est assis sur un trône; devant lui, le personnage qui conduit ordinairement le dieu Zu paraît s'adresser au dieu Bel, tandis que le dieu Zu est amené par un dignitaire qui le tient par l'oreille; la scène se termine par un personnage nouveau, tête nue, vêtu d'une robe longue, frangée sur le devant et dans le bas; il porte de la main droite sur l'épaule un léger fardeau passé au bout d'un bâton. Ne dirait-on pas un drame judiciaire complet auquel il ne manque ni le juge, ni l'accusateur public, ni le prévenu, avec tout l'appareil qui accompagne les décisions judiciaires ?

Ce n'est pas la première fois que nous nous trouvons en présence

des formes humaines unies aux formes animales; nous pouvons dès lors faire une remarque qui n'a pas échappé à la sagacité de M. Perrot, et qui nous montre à quel point le génie artistique de la Chaldée s'éloigne de celui de l'Égypte [1]. L'Égypte superpose ordinairement à un corps d'homme une tête d'animal : serpent, lion, crocodile, ibis, épervier, enfin une tête d'animal quelconque, tandis qu'à Babylone et à Ninive la proportion est renversée. En Chaldée, c'est toujours la tête humaine qui domine et le corps se termine par des formes de taureau, de poisson, d'oiseau, d'insecte. A Ninive, si nous trouvons des têtes d'animal sur un corps d'homme, ce n'est guère que sur des monuments d'une époque relativement moderne, alors que les conquêtes assyriennes ont établi avec des peuples étrangers, Phéniciens ou Égyptiens, un mélange qui a pu avoir son action réfléchie sur les œuvres des artistes.

Quant à la facture du dernier cylindre, elle présente une particularité que nous devons relever. Le premier personnage, debout devant le dieu Bel, paraît avoir un double visage regardant à la fois la divinité assise et l'individu aux pattes d'oiseau. On a quelquefois pris un détail de la coiffure pour un second profil; mais ici, bien que nous n'ayons pu vérifier l'original, nous sommes assez enclin à y reconnaître cette particularité. Nous allons, en effet, voir bientôt des exemples dans lesquels cette disposition est indiscutable.

[1] G. Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, la Chaldée et l'Assyrie*, t. II, p. 82.

LE MYTHE DE L'ANDROGYNE.

L'interprétation que nous venons de donner à propos de la légende du dieu Zu peut paraître hardie; toutefois nous ferons remarquer que, pour nous éclairer dans ce cas, nous ne nous sommes pas écarté des textes assyro-chaldéens. Afin de se convaincre des dangers qu'il y aurait à abandonner cette voie, nous allons examiner un sujet sur lequel les renseignements chaldéens font défaut.

La scène se trouve sur deux cylindres du Musée du Louvre qui se rattachent à l'école d'Érech. Nous y reconnaissons facilement la facture et le type caractéristique des personnages de cette localité.

Fig. 64.



Le premier cylindre (fig. 64) est en marbre vert de $0^m,035$ de hauteur, d'un travail soigné. Le sujet représente une divinité assise sur un trône dépourvu d'ornements, le profil tourné à gauche, la barbe longue et tombant sur la poitrine (fig. 61, 62, *supra*); il est vêtu d'une longue robe à plis; la main droite tient une *ampulla* d'où s'échappent deux flots.

Derrière lui apparaît Isdubar tel que les artistes d'Agadé nous l'ont fait connaître, avec sa longue chevelure et sa barbe bouclée, la tête de face, le corps de profil, appuyé sur une longue tige qui peut être une

lance garnie d'un anneau [1]. Devant lui, trois autres personnages semblent participer à une cérémonie religieuse.

Le premier est coiffé d'une tiare pointue; il est vêtu d'une robe courte à côtes et étagée. Le second porte la même coiffure, ainsi qu'une robe courte frangée sur le devant et par le bas; ses cheveux tombent sur les épaules; il est imberbe; c'est peut-être une femme? le troisième, même costume que le précédent, se présente la tête nue, barbe droite et tombante. La figure du premier de ces personnages offre une particularité qui fait l'intérêt capital de ce monument: elle a deux profils, l'un tourné vers la figure assise, l'autre vers ses compagnons.

Fig. 65.



Le second cylindre (fig. 65) est aussi en marbre vert de 0,035 de hauteur; il représente une cérémonie analogue à celle du précédent. Nous voyons encore devant la divinité un personnage ayant deux profils, l'un tourné vers le Dieu, l'autre vers son acolyte.

Les figures à deux visages se rencontrent quelquefois sur les cylindres, mais il est rare de les trouver dans d'aussi grandes dimensions, de sorte qu'il est facile, surtout par notre héliogravure (pl. 2, n° 4), de se rendre compte du jeu de la scène et même de la physionomie du personnage qui va nous intéresser.

Quelques savants ont cru découvrir dans ces figures *l'Androgyne primordial* qui, d'après certaines traditions, aurait donné naissance au genre humain, et on les a présentées comme l'expression du type consacré par les traditions religieuses ou comme leur confirmation.

[1] Il serait bien séduisant de voir dans cet attribut le type d'un caractère assyrien qui peut se lire *nasar*, et d'en tirer une interprétation que tous les assyriologues comprendraient; mais on retrouve ce symbole sur des monuments où cette interprétation devient impossible et dès lors nous n'avons pas cru devoir la proposer.

A l'appui de la thèse que nous signalons, on a cité un cylindre de la Bibliothèque Nationale qui figure au catalogue sous le n° 770. On le déclare d'un travail *perse* (*sic*), et on en donne une description que nous croyons devoir reproduire, sans quoi les conséquences qu'on a voulu tirer de ce document ne seraient pas comprises ici.

Fig. 66.



« Dans le registre supérieur, on voit sept dieux célestes, dont une déesse à deux faces, probablement la double Istar, se tenant debout devant la grande mère divine, la Beltis primordiale, envisagée sous son aspect de *Zikoum*, la personnification de l'Océan céleste plutôt que celui de Timat, la déesse ténébreuse, laquelle est assise sur un trône, et de ses mains laisse tomber un flot. Le registre inférieur est occupé par l'image des habitants du chaos [1]. »

Cette description laisse beaucoup à désirer. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter l'esquisse que nous avons donnée (fig. 66) d'après le dessin de la *Gazette archéologique*. Le sujet est agrandi, le cylindre n'ayant que 0,023 de hauteur; en s'y reportant, on peut affirmer d'abord que le monument n'est point d'un *travail perse*, mais bien d'un travail assyro-chaldéen, et ensuite que la description n'en est faite que pour appuyer la thèse qu'on se proposait de soutenir. En l'absence de toute indication, la scène du registre supérieur nous semble inspirée par les traditions des écoles de la Basse-Chaldée dont nous connaissons les œuvres. Bien que les personnages soient d'une plus petite dimension que ceux des cylindres du Louvre, ils ont entre

[1] Conf. C. W. Mansell, *Les premiers êtres vivants d'après la tradition Chaldéo-Babylonienne*, dans la *Gazette archéologique*, t. IV, p. 135, 1878.

eux une telle ressemblance qu'il est impossible de les séparer. Nous allons toutefois essayer d'être plus précis en reprenant la description du cylindre de la Bibliothèque Nationale.

Nous le considérons d'abord comme un cylindre assyrien, probablement de l'époque du grand empire de Calach.

La scène est séparée en deux registres par un ornement composé de lignes courbes entrelacées. Dans le registre supérieur, nous voyons d'abord le Dieu assis sur un *scabellum*, vêtu d'une longue robe à plis droits; malgré un accident de la pierre, on distingue parfaitement la barbe tombant sur la poitrine, ce qui exclut toute idée d'en faire une Déesse. La main droite est ramenée à la ceinture; la gauche, portée en avant, tient une amphore d'où s'échappent un jet de liquide et deux flots qui tombent devant lui. Un autre personnage, debout, vêtu d'une robe longue, coiffé du bonnet pointu, présente deux visages imberbes, de profil, tournés l'un du côté de la figure assise, l'autre du côté de ses compagnons; il s'adresse d'une main au Dieu, et de l'autre il paraît inviter une suite de six personnages à s'avancer; le dernier a les mains élevées dans la pose de l'adoration.

Le second registre renferme la représentation de figures fantastiques. Ces figures sont différentes de celles de la Chaldée, mais comme on les trouve fréquemment sur les monuments assyriens de Calach; elles pourraient caractériser ainsi la provenance de ce cylindre.

Si notre description est exacte, il est certain qu'elle s'éloigne suffisamment de celle que nous avons citée pour qu'il soit permis de croire qu'en suivant la première on s'égarera étrangement dans les conclusions qu'on voudra tirer de l'aspect du monument. D'abord les deux registres ne sont pas séparés par des *flots* ainsi qu'on l'avait indiqué; l'*eau* ou si l'on veut l'*Abîme humide* (*ap-zu*) est représentée sur les cylindres et sur les bas-reliefs par des lignes ondulées (fig. 34) au milieu desquelles on voit quelquefois des poissons. Sur notre cylindre, il ne s'agit que d'un ornement qui exclut l'idée de la mer ou d'un fleuve.

La figure assise n'est point une Déesse; comment y voir la Grande Mère divine, la Beltis primordiale, lorsqu'on peut constater qu'elle porte une barbe longue et tombante? Le sexe est donc parfaitement caractérisé; aussi nous n'avons pas besoin de rechercher son rôle de *Zikoum* dans le Panthéon assyrien. Ce rôle serait exprimé du reste par des

signes dont nous attendons encore l'explication [1]. Passons à la figure à deux visages sur laquelle nous devons particulièrement nous arrêter. On a voulu y voir la figure d'un être androgyne; or, il s'agit d'abord de savoir de quel Androgyne on entend parler?

Le mythe de l'Androgyne, en effet, peut être considéré sous différents points de vue. Creutzer remarque qu'on découvre, dans les légendes de l'Asie occidentale, quelquefois la croyance à l'idée d'un être ayant les deux sexes à côté l'un de l'autre, représentant un principe actif et un principe passif; quelquefois aussi la croyance en une seule et même divinité qui réunit les deux sexes; tantôt c'est un *homme-femme*, tantôt une *femme-homme* suivant que l'un ou l'autre domine. Enfin quelques savants ont prétendu que ce mythe était consacré par les traditions générales de l'Orient particulièrement par les traditions chaldéennes, et ils sont arrivés à présenter à l'appui, à défaut de textes suffisants, le cylindre de la Bibliothèque Nationale que nous venons de citer.

Constatons d'abord que les textes assyriens découverts jusqu'à ce jour ne parlent pas d'androgynes, ni surtout d'un être androgyne qui aurait donné naissance au genre humain. On n'a rencontré d'ailleurs aucun document assyro-chaldéen pour nous raconter comment les Chaldéens concevaient notre origine. Le seul passage des tablettes où il est question de l'homme et de sa naissance se trouve dans un état de mutilation tel qu'on est obligé de convenir qu'il ne se prête à aucune interprétation sérieuse.

Examinons maintenant les renseignements qui nous sont fournis par les traditions et les descriptions qui nous sont données par les légendaires; nous verrons ensuite si nous pouvons reconnaître les Androgynes ainsi décrits dans les personnages gravés sur nos cylindres.

Les compilateurs qui nous ont transmis des fragments de Bérose sur les anciennes traditions de la Chaldée nous ont conservé, il est vrai, un passage dans lequel on voit figurer parmi les monstrueuses créations chaotiques qui étaient engendrées au milieu de la matière humide « des êtres à deux faces, à deux têtes, une d'homme, une de femme, sur un seul corps avec les deux sexes en même temps [2]; » mais

[1] Les caractères qu'on lit *Zi-Kum* forment un complexe dont l'articulation est inconnue et dont la signification est encore inexplicable et inexpliquée dans les textes assyriens.

[2] Bérose, *Fragments*, *apud* Le Syncelle, p. 28.

il ne paraît pas que ces êtres soient présentés comme les ancêtres de notre race. Rien donc dans ces lignes ne nous permet de considérer ces monstres comme les premiers êtres de la création, ni comme ceux qui, par dédoublement, auraient donné naissance au genre humain. On a, du reste, dans les fragments mêmes de Bérose un passage relatif à la création de l'homme qui explique tout autrement cette origine. L'auteur chaldéen s'exprime ainsi : « Lorsque la terre et le ciel furent créés, Bélus se trancha la tête, et les autres Dieux ayant pétri le sang qui coulait avec de la terre, formèrent les hommes qui, pour cela, sont doués d'intelligence et participent de la pensée divine [1]. »

Les êtres à double profil ne figurent donc dans le récit de Bérose que comme des monstres analogues aux hommes à quatre ailes et au corps d'animal dont les images ornaient de son temps le temple de Bélus. Aujourd'hui, le temple de Bélus est détruit, mais nous voyons sur les cylindres des représentations analogues à celles qui sont rapportées par Bérose; la figure des Androgynes qu'il décrit pourrait sans doute s'y trouver également; mais nous ne l'avons pas encore rencontrée.

Platon, dans son *Banquet*, met dans la bouche d'Aristophane une description de l'Androgyne que nous rapportons ici : « Son apparence, dit-il, était humaine, mais disposée en rond, le dos et les flancs faisant cercle. Il avait quatre bras et autant de jambes, deux visages exactement semblables au-dessus d'un col arrondi, et, dans une même tête, quatre oreilles, les attributs des deux sexes et le reste à l'avenant [2]. »

Verrons-nous également la représentation de ces êtres sur nos cylindres? J'en doute. Nous n'avons, du reste, mentionné ce texte que parce qu'il a été invoqué dans la discussion.

Enfin, quelques commentateurs du récit biblique ont cru découvrir dans un verset de la Genèse (II, 21) qu'Adam devait être androgyne, et ils en ont fait ainsi connaître le dédoublement. « Alors Yahveh-Elohim fit tomber un profond sommeil sur l'homme, et il s'endormit; il prit un de ses *côtés* et il en ferma la plaie avec de la chair; et Yahveh-Elohim forma le *côté* qu'il avait pris à l'homme en femme et il l'amena à l'homme. Et l'homme dit : Cette fois celle-ci est l'os de mes os et la

[1] Bérose, *Fragments*, *apud.* Le Syncelle, p. 28.

[2] Platon, *Banquet*, XIV.

chair de ma chair, celle-ci sera appelée femme parce qu'elle a été prise de l'homme [1]. »

Nous n'avons pas besoin de faire remarquer que cette interprétation s'éloigne singulièrement de la version de la Vulgate et de celle des Septante. Nous ne l'aurions pas relevée, si ce n'est qu'on l'appuie sur une tradition juive et sur l'autorité de Maimonide [2] qui admet, en effet, que Adam fut créé *à la fois* homme et femme, ayant deux visages tournés *à la fois* des deux côtés opposés, et que c'est pendant son assoupissement que le Créateur sépara de lui sa Havah, sa moitié féminine. Eusèbe [3] a également accepté cette interprétation du texte biblique et pense que le récit de Platon sur les Androgynes primitifs s'accorde entièrement avec celui des livres saints.

Pour être complet, nous devons ajouter qu'on a invoqué les livres de Zoroastre; d'après eux, en effet, le genre humain sort d'un être androgyne qui a donné naissance à *Meschia* et à *Meschiané*; mais nous n'avons pas besoin d'insister sur les détails de ce dédoublement qui nous sont conservés dans le Boundehesch [4], puisqu'ils appartiennent à une tradition *iranienne* et qu'il s'agit ici de rechercher la figure de l'Androgyne sur des cylindres *chaldéens*. Voyons donc maintenant les monuments sur lesquels on a cru l'y rencontrer.

Ce n'est pas sur les pierres gravées que je viens de présenter, parce que la dimension des personnages laisse facilement apprécier le caractère des deux profils qui, tous deux identiques, portent une barbe longue et tombante, ce qui exclut l'idée d'un être ayant deux sexes différents; le corps, les membres, le costume ne permettent pas de rapprocher ces figures des descriptions que nous avons citées.

Ce n'est pas non plus sur le cylindre de la Bibliothèque Nationale que nous avons reproduit; nous avons déjà fait comprendre qu'il ne donne rien de plus que ceux du Louvre. Sur ce cylindre et sur les autres, les personnages sont identiques pour la pose et pour la fonction; ils ne

[1] Conf. F. Lenormant, *les Origines de l'histoire d'après la Bible*, p. 7 et 50.

[2] Moïse-ben-Maimound, *Guide des égarés*, II, 30, p. 49, trad. Munk.

[3] Eusèbe, *Prœp. Evang.*, XII, p. 535.

[4] A. Duperron, *Boundehesch*, ch. xv. — Les traductions postérieures n'ont en rien modifié sur ce point la donnée primitive. Conf. Justi, *Der Bundehesch*, Leipzig, 1868.

diffèrent que par un détail : ils ont tous les trois deux profils ; ceux du Musée du Louvre sont *barbus*, celui de la Bibliothèque Nationale est *imberbe*. Dans un cas, il s'agit de deux visages d'homme ; dans l'autre, de deux visages de femme, peut-être ? si la barbe est caractéristique du sexe, on doit dire qu'il y a ici un homme, là une femme, mais non pas un être ayant *les deux sexes à la fois*. Nous pouvons donc affirmer d'abord que les figures à deux profils gravés sur les cylindres ne se rapportent pas aux êtres décrits par Bérose, ni aux Androgynes décrits par Platon ; elles ne sauraient représenter le mythe de l'Androgyne d'après le Boundehesch ; ces figures ne répondent donc à aucune description du mythe de l'Androgyne. Nous n'avons pas dès lors à rechercher si elles peuvent suppléer au silence des textes assyro-chaldéens ; il nous paraît superflu d'ajouter qu'elles ne doivent pas servir de commentaire à un texte biblique. Les tablettes assyro-chaldéennes d'Assur-bani-pal ont conservé des traditions locales dans lesquelles on peut constater certains rapports avec les textes bibliques ; mais il ne s'ensuit pas qu'il soit permis de combler les lacunes d'un récit par les mentions de l'autre pour appuyer l'interprétation d'un passage de la Bible, surtout quand on propose à l'appui de sa théorie des monuments mal observés et qui, pour être expliqués, auraient besoin eux-mêmes d'un texte rigoureusement contrôlé.

Cependant ces figures à deux visages n'apparaissent pas sur les monuments sans avoir leur raison d'être ; aussi, nous avons cherché à quelle nécessité cette forme devait répondre dans la pensée des artistes qui l'ont exécutée. Nous ne croyons pas qu'ils se soient inspirés d'une idée mythique ; nous y voyons au contraire un parti pris, un procédé purement artistique, un *convenu*, sous l'influence duquel ils ont été amenés à donner deux profils à un des personnages qu'ils voulaient représenter.

Pour bien faire comprendre notre démonstration, il ne faut pas isoler notre scène de celles qui figurent sur d'autres cylindres que nous avons déjà fait connaître. Il s'agit d'exprimer la double action d'un individu qui en présente un autre, et qui doit s'adresser à la fois à une divinité et à un personnage qu'il amène. Nous avons déjà pu remarquer que les artistes de cette époque savaient mouvementer certaines figures (fig. 58–61, *supra*) ; nous verrons, par la suite, qu'ils

avaient cherché et obtenu dans certaines limites les effets de raccourci dans des positions très difficiles. Ici, ils étaient aux prises avec une exigence à laquelle l'idée religieuse n'était pas étrangère; ils ont compris que l'initiateur en présence d'une divinité ne pouvait détourner la tête, et alors ils l'ont présenté d'abord dans une attitude disgracieuse et forcée; puis, pour satisfaire aux nécessités de la scène, ils ont eu recours à un subterfuge, et lui ont donné deux profils.

Les figures à deux visages semblent donc, selon nous, avoir pour but de résoudre une difficulté purement artistique, ainsi que nous venons de l'expliquer.

Si nous examinons les monuments, les conditions dans lesquelles nous les voyons nous révèlent surtout ce qui doit choquer nos habitudes artistiques : les empreintes nous présentent un véritable bas-relief, et nous trouvons immédiatement dans ce double visage quelque chose de si étrange que nous nous empressons, pour l'expliquer, de faire intervenir une influence mystérieuse; mais si nous remontons à l'intaille, ce qu'il a de choquant sur l'empreinte disparaît. Nous sommes, dans ce cas, en présence d'un creux gravé sur une surface cylindrique qui ne permet jamais de saisir la scène dans son ensemble.

Nous voyons alors, ainsi que nous l'indiquons ici, que le personnage



au double profil répond parfaitement à la double action que nous avons signalée; d'une part, il s'adresse à la divinité et nécessairement il a le visage tourné vers elle; d'autre part, il s'adresse à ceux qu'il doit présenter, et le second profil répond ainsi à cette nouvelle phase de la cérémonie. Ajoutons, pour compléter l'illusion, que



nous ne pouvons embrasser du même coup d'œil les deux scènes.

Il y a donc là un parti pris évident qui se révèle dans d'autres circonstances par des faits analogues qu'on peut observer sur les gemmes et sur les bas-reliefs assyriens.

Sur les gemmes, nous avons signalé, parmi les figures dites *chaotiques*, des monstres à deux corps réunis par une seule tête, productions évidentes du caprice de l'artiste qui, en vue de faire converger sur un point de la circonférence d'un cylindre deux individus symétriquement disposés, a donné aux deux corps une tête unique insérée de

manière à répondre aux besoins de la perspective suivant l'angle sous lequel on regarde le cylindre[1].

Je crois donc pouvoir affirmer que, dans toutes les scènes que j'ai observées, les figures à double visage répondent à une exigence purement artistique, étrangère aux légendes de la Chaldée, et dont les cylindres du Louvre nous donnent la démonstration la plus complète.

Je n'ai pas besoin de revenir ici sur les conséquences qu'on voulait tirer de l'image de ces figures à deux visages sur les cylindres de la Chaldée ; je n'examinerai pas jusqu'à quel point on peut dire que le type de l'Androgyne primordial se trouve dans la Bible lorsqu'on propose, pour l'appuyer, des textes assyriens mutilés. L'interprétation du verset de la Genèse, qui renferme la pensée mosaïque sur la création de l'homme, a été consacrée par de nombreux commentaires qui n'y ont jamais vu la mention d'un Androgyne; un mot seul semble prêter à l'équivoque en passant par les interprétations fantaisistes de quelques savants qui aiment à voir les faits, les monuments et les textes à travers les illusions que crée leur imagination, et qui donnent ainsi au récit biblique un sens que les traductions les plus autorisées, depuis celle des Septante jusqu'aux interprétations rationalistes de l'École allemande, n'ont jamais admis. Platon s'est livré, dans son *Banquet*, à une description imaginaire de ces monstrueuses créatures dont la science positive n'a jamais reconnu la réalité. Eusèbe a pu faire un rapprochement ingénieux à l'aide du passage de Platon et ouvrir la voie à quelques esprits aventureux qui se sont complu dans les chimères; mais il faut s'arrêter devant ces conjectures et ne pas prétendre trouver l'appui de ces rêves dans les monuments chaldéens et présenter les cylindres comme la meilleure traduction de ce vieux mythe qu'on attribue gratuitement à la Babylonie.

[1] Les artistes du moyen-âge ont produit des images analogues qu'on voit encore sur les chapiteaux et dans les clefs de voûte de nos vieilles églises, et auxquels il nous suffit de faire allusion ici.

LA TOUR DE BABEL.

Nous mentionnerons ici une série de cylindres qui nous paraissent se rapporter à l'école d'Érech. Ils sont évidemment d'une haute antiquité, ainsi que l'indique la nature de la pierre, jaspe, marbre ou siénite.

Fig. 67.



La facture de l'intaille, la manière dont le sujet est traité, tout cela les rapproche des monuments que nous avons déjà cités. Il est difficile de préciser la légende ou le passage de la légende à laquelle on peut les rapporter ; ils ne sont saisissables pour nous que par les détails du sujet et le costume des personnages. La scène la plus simple se trouve d'abord sur un cylindre en marbre vert probablement inachevé de la collection du Louvre (fig. 67); il nous présente, émergeant d'une éminence, un être supérieur coiffé de la tiare pointue, le corps environné de rayons; derrière lui un objet indécis. La scène est évidemment incomplète, mais elle nous donne les traits caractéristiques du personnage principal. Examinons comment elle va se développer.

Fig. 68.



Nous la trouvons maintenant sur un cylindre du Musée du Louvre, en marbre vert, d'un travail assez grossier (fig. 68); elle présente un acteur de plus, et, derrière, cet objet indécis qui paraît être une porte entr'ouverte.

Nous pouvons citer ensuite (fig. 69) un cylindre en jaspe noir du cabinet des Médailles de La Haye (*Cat.*, nos 57-95).

Fig. 69.



Le personnage principal coiffé d'un chapeau aux rebords retroussés, les épaules entourées de rayons, a les mains appuyées sur deux éminences ; devant lui, un individu robe longue lui présente un rameau. A gauche, la porte caractéristique est parfaitement indiquée, le travail de l'artiste permet même de reconnaître les gonds sur lesquels elle tourne; puis, derrière cette porte, paraissant l'ouvrir ou la fermer, un personnage de profil, coiffé du chapeau aux bords retroussés, barbe longue, cheveux bouclés, vêtu d'une robe demi-longue tombant à plis droits.

Fig. 70.



Nous mentionnerons encore un sujet tiré d'un cylindre en basalte du Musée Britannique (fig. 70), publié par Lajard (*Mithra*, pl. 18, 4), dans lequel on voit le même personnage dont le corps est engagé dans un monticule resserré entre deux portes que deux individus paraissent ouvrir ou fermer.

Un troisième cylindre en stéatite verte, publié par G. Smith (*Genesis*, p. 115) nous donne exactement la même scène avec une légère différence, qui vient sans doute de l'inhabileté de l'artiste et de la négligence de l'exécution.

Nous trouvons une variante plus considérable dans un sujet repré-

senté sur un cylindre du Musée Britannique. Derrière les personnages qui ouvrent ou ferment les portes, on distingue un arbre grossièrement indiqué.

Fig. 71.



Sur un cylindre en jaspe vert foncé (fig. 71) du Musée du Louvre (Longp., *Notice*, n° 540), l'arbre est remplacé par un symbole que nous avons déjà rencontré (fig. 23, *supra*).

Un cylindre en jaspe vert du Musée de La Haye (*Cat.*, n[os] 56–120) présente une variante plus considérable encore (fig. 72), bien que le sujet ne soit en définitif que le développement de la scène représentée sur le premier cylindre que nous avons indiqué (Lajard., *Mithra,* pl. 28, n° 10).

Fig. 72.



Voilà bien le même personnage que nous avons déjà vu (fig. 69); il a de plus le rameau à la main, ce qui nous permet de relier toutes ces scènes. L'artiste lui a donné un certain mouvement, et malgré ce qu'il peut y avoir de gauche dans son aspect, il ne manque pas d'un réel effet. Le travail de la gravure laisse sans doute à désirer; les personnages

ne sont pas traités avec ce scrupule que nous avons constaté chez les artistes de l'École d'Agadé ; mais on y reconnaît aisément un produit des graveurs d'Érech ; ils cherchent encore à se rapprocher de la nature et n'obéissent point au parti pris. Nous devons faire attention surtout à la manière dont l'un des personnages a saisi l'autre par le bras. Il n'y a rien de forcé dans la pose, et le raccourci est rendu d'une manière suffisante pour que nous n'en soyons pas choqués.

Si nous cherchons maintenant à pénétrer le sens de cette scène, nous sommes obligé de nous livrer à des conjectures dont nous ne nous dissimulons pas la hardiesse, mais que nous croyons très plausibles. Selon nous, nous sommes en présence d'un épisode de l'existence d'outre-tombe. N'oublions pas que nous sommes à Érech, la vaste nécropole de la Chaldée ; c'est donc là plus qu'ailleurs que les artistes ont dû s'inspirer des idées qui avaient cours au sujet de notre avenir.

Au Musée Britannique, nous avons examiné un petit monument en terre cuite fort curieux, provenant des fouilles de Loftus, à Warka ; il représente dans des proportions réduites la position du mort dans un sarcophage, le corps enveloppé de bandelettes comme dans une sorte de gaine, la tête dégagée, les mains laissées libres et ramenées sur la poitrine [1]. Dans cet état, il n'est pas douteux que le cadavre n'eut subi une sorte d'embaumement ; c'était une momie imparfaite, ainsi que le remarque M. Perrot [2]. D'un autre côté, Taylor nous apprend que ce mode de sépulture pouvait varier dans ses détails [3] : ainsi nous voyons dans d'autres tombes le corps couché sur le côté gauche, étendu sur une natte, la tête posée sur un coussin, et autour de lui, conservés dans le bitume, les débris de la natte, des étoffes et des bandelettes qui l'entouraient, avec les objets qui lui avaient appartenu, des pointes de flèche en silex et en bronze, les restes du *bâton* qu'il portait, et autour du poignet le *cylindre* [4] qui lui servait de cachet. Dans les tombes de

[1] Layard, *Nineveh and Babylon*, p. 560.

[2] *Histoire de l'Art*, t. II, p. 353.

[3] Taylor, *Notes on the Ruins of Mugheïr*. Dans le *Journal of the R. A. S.*, vol. XV, pl. II, p. 266.

[4] Il eût été très intéressant pour notre sujet de connaître les cylindres qui ont été trouvés dans les tombes ; l'un d'eux a été remis par Taylor à sir H. Rawlinson (p. 273) ; il est peut-être au Musée Britannique, mais nous n'avons pu en reconnaître l'identité.

femmes, on trouve des bijoux, des bracelets, des colliers, les ornements ou les instruments dont la défunte se servait pour se parer, et partout des vases qui paraissent avoir contenu la nourriture nécessaire pour accomplir le dernier voyage. Toutes ces précautions nous indiquent suffisamment que les Chaldéens croyaient à la continuation de l'existence au-delà de la tombe; il nous reste à savoir où le mort devait se rendre. Nous avons pour nous renseigner le voyage entrepris par la déesse Istar pour aller chercher un fils qu'une mort prématurée avait ravi à sa tendresse.

Le lieu vers lequel elle doit s'acheminer se nomme *le Pays sans retour* (*mat-nunakir*), *le séjour d'où l'on ne revient pas;* c'est la demeure du Dieu Irkala. Pour s'y rendre, on s'engage d'abord dans une route par laquelle on ne repassera plus, et on arrive ainsi au séjour de la nuit. Pour pénétrer plus avant, il faut franchir *sept portes*, et, à chacune d'elles, un gardien vous dépouille de tout ce que vous avez possédé sur la terre, selon les lois immuables de ce sombre séjour. La déesse Istar avait dû s'y soumettre, et le légendaire nous décrit les épreuves par lesquelles elle avait été obligée de passer en franchissant chaque porte qui se refermait sur ses pas; nous n'avons, sans doute, point un épisode du voyage de la déesse; mais comme le chemin devait être le même pour tous, est-il téméraire d'y voir une des stations du lugubre voyage que nous devons tous accomplir? Quels sont ces êtres entourés de flammes qui reçoivent le voyageur? Quel est ce personnage qui ouvre ou qui ferme ces portes à mesure qu'on les franchit? Ne sommes-nous pas ici en présence de l'image du Dieu ou du sinistre gardien du séjour d'où l'on ne revient pas?

G. Smith a vu dans ces monuments, sans que nous ayons bien pu en comprendre le motif, une allusion à la construction de la Tour de Babel[1]. Nous devons faire justice de ce rapprochement.

Le seul texte assyro-chaldéen dans lequel on avait cru voir une mention de la construction de la fameuse Tour se trouve dans un passage d'une inscription de Nabuchodonosor, découverte par sir H. Rawlinson dans la ruine du Birs-Nimroud qui couvre le temple de Borsippa, et traduite pour la première fois par M. Oppert en 1857[2].

[1] G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 158.

[2] Oppert, *Études assyriennes*, p. 111-192. — *W. A. I.*, I, pl. 51.

Quelques expressions avaient pu prêter à l'équivoque, et malgré les protestations de M. Oppert, on s'attachait à une première erreur qu'il s'efforçait de dissiper. Il a fallu s'entourer de textes nouveaux, comparer de nombreux documents pour déterminer rigoureusement le sens de chaque mot. L'histoire des travaux dont ce passage a été l'objet pourrait démontrer combien a été difficile et longue la découverte du moindre point grammatical ou lexicographique que les élèves de la jeune école regardent aujourd'hui comme chose très simple et très facile à acquérir, parce qu'elle ne leur a coûté aucune peine ni aucun travail.

Quoi qu'il en soit, il est certain désormais qu'il n'est nullement question dans ce texte de la *Confusion des Langues*. Si, à une époque relativement moderne, au moment de la Captivité, par exemple, ou depuis, on trouve quelques allusions à cet évènement légendaire, il est impossible de remonter au fait qui a pu y donner naissance parmi les habitants du Premier-Empire de Chaldée. Le nom de Babylone ne saurait nous renseigner à cet égard ; ce nom est aujourd'hui connu dans sa forme primitive et n'a aucun rapport avec l'étymologie biblique qui en fait le synonyme de *Confusion* [1].

Aucun texte assyro-chaldéen ne faisant donc jusqu'ici allusion à la Tour de Babel, il y a lieu de s'étonner que G. Smith, qui le reconnaissait, du reste, ait pu en chercher la confirmation sur les monuments de la Chaldée [2].

[1] NORRIS, *Assyrian dictionnary*. Part. I, p. 70. — *W. A. I.*, IV, pl. 18 1.

[2] G. SMITH, *The Chaldean account of Genesis*, p. 159.

UR.



Nous avons vu que les artistes de l'école d'Agadé et ceux qui s'y rattachent avaient une prédilection marquée pour les sujets tirés des vieilles légendes; ils les traitaient avec une recherche de l'exactitude qui apparaissait même dans les scènes les plus fantastiques où nous avons rencontré les formes humaines alliées aux formes animales, en évitant dans cet ensemble tout ce qui pouvait nous choquer par un manque de proportion.

A côté, nous trouvons des œuvres non moins anciennes peut-être, non moins définies, mais qui s'en séparent visiblement. Les artistes semblent s'être adonnés plus particulièrement à la représentation des cérémonies religieuses. On y entrevoit, au premier abord, tantôt une *initiation* ou une *présentation*, quelquefois un *sacrifice*, souvent une *invocation*.

Le centre de ces tendances artistiques est nettement déterminé. Nous l'assignons à une localité désignée par un complexe idéographique qui paraît signifier « *La Résidence du dieu Sin.* » La lecture de cet idéogramme est assurée; il se prononce *Uru* ou *Unu*. Le nom de Uru a permis d'y reconnaître la ville qui est nommée dans la Genèse Ur-Kasdim, אור־כשדים, la patrie d'Abraham. C'est l'Οὐρίη des Grecs, la Καμαρίνη d'Eupolème. Il ne reste aujourd'hui de la ville antique qu'une tour de soixante-dix pieds de hauteur qui s'élève sur la rive arabe de l'Euphrate, à peu près en face de Warka, au milieu d'une série de monticules [1].

Cette tour se présente encore dans un état de conservation satisfai-

[1] TAYLOR, *Journal of the royal asiatic Society*, vol. XV, part. II, p. 260.

sant ; elle est bâtie en larges briques cimentées avec du bitume. Cette circonstance lui a fait donner par les Arabes le nom de Mugheïr, qui signifie *La Bitumée*, et ce nom s'étend par extension à toute la contrée.

Ur n'est pas mentionnée parmi les villes dont les traditions de Bérose font remonter l'origine à l'époque antédiluvienne ; elle paraît de fondation plus récente que Sippar, Érech et Babylone. Située sur la frontière de la Chaldée, elle dominait au nord le pays des Akkads et au sud toutes les plaines d'alluvion qui formaient peut-être le pays des Sumers. Dans une situation si heureuse, elle a dû être le centre d'une navigation très active dès la plus haute antiquité. Ses vaisseaux figurent sur une tablette du Musée Britannique à côté des vaisseaux du pays des Akkads, de Tilvun, de Magan, de Miluhi, de Nisin, de Khatti [1]. Son commerce s'étendait au grand cabotage qui explorait, d'une part, les côtes du Golfe-Persique jusqu'à l'Inde et, de l'autre, les côtes de la presqu'île Arabique jusqu'au nord de l'Egypte, en se reliant par les caravanes au commerce maritime de la Méditerranée.

Ur n'était point comme Agadé une ville de science ; les tablettes antiques qui relèvent le dénombrement de ses vaisseaux nous font soupçonner une ville essentiellement livrée aux expéditions lointaines. Il n'est pas étonnant que les artistes sous cette influence aient négligé les anciennes légendes, le côté mythique des vieilles traditions et se soient préoccupés davantage du culte extérieur, des cérémonies, du rite. On peut entrevoir déjà qu'une pareille donnée laisse peu d'indépendance à l'imagination ; aussi leurs œuvres ne présenteront pas cette variété que nous avons constatée à Érech ou à Agadé ; nous avons cependant le type de trois cérémonies différentes.

[1] *W. A. I.* II, pl. 46, n° 1, col. 2, lig. 1-10.

1



2



3



4



5



6



7



Dujardin Heliog. Eudes imp

CYLINDRES CHALDÉENS

Maisonneuve & Cie édit

§ I.

1re CÉRÉMONIE.

A. — Le monument le plus ancien sur lequel nous trouvons la représentation d'une cérémonie religieuse, remonte à un des premiers rois de la Chaldée que l'on désigne sous le nom d'Urkham, nom conventionnel dont nous sommes obligés de nous servir, parce que le texte le présente sous une forme composée d'éléments idéographiques dont la valeur n'a pas encore été rigoureusement déterminée [1].

Fig. 73.



Ce monument a été longtemps considéré comme perdu ou du moins égaré; nous ne le connaissions que par les dessins de Rich et de Ker-Porter [2] dont on ne pouvait contrôler l'exactitude. Nous l'avons longtemps cherché et fait rechercher dans les musées publics et dans les collections particulières. Aujourd'hui il est retrouvé; il appartenait

[1] Ce nom a été indiqué pour la première fois par le Dr Hincks. Depuis on a proposé les lectures, *Urbabi*, *Urbagas*, *Likbagas*, etc., qui n'ont rien de définitif.

[2] Ker-Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia, etc., etc., during the years* 1817, 1818, 1820. London, 1821-1822, t. II, p. 79, nº 6. — Le dessin de Rich a été publié par Dorow, *Die Assyrische Keilschrift, erlautert durch zwei nochnicht bekannt Gewordene jaspis cylinder aus Nineveh und Babylon*, etc. *Nebst einer abhandlung des Professor* Grotefend, etc. Wiesbaden, 1820.

primitivement au Dr John Hine, attaché au consulat de Bagdad ; à sa mort il a passé entre les mains de M. Cobham, *Commissionner* à Larnaka, qui en a fait don au Musée Britannique. Nous l'avons reproduit (fig. 73) d'abord d'après le dessin de Rich publié par Dorow afin de préciser la scène qui va nous occuper, et ensuite (pl. 4, n° 2), pour contrôler l'exactitude du dessin de Rich, à l'aide d'une reproduction héliographique que nous avons obtenue d'après un moulage fait avec beaucoup de soin sur le monument lui-même. C'est un cylindre en jaspe vert de 0,050 de hauteur ; le sujet se compose de quatre personnages dont il est facile de distinguer les rôles.

L'inscription en caractères du style monumental de Babylone se compose de sept lignes d'écriture disposées en deux registres. Nous la lisons ainsi, en maintenant à la traduction la disposition du texte chaldéen :

« De Urkham,	*ba-as-ba-me-ir*
le héros puissant,	*Patesi*
roi de Ur,	....de Ur,
	son serviteur. »

Les indications de cette inscription sont très-précieuses. Quelques signes peuvent sans doute avoir été mal interprétés, mais en réalité nous voyons que nous sommes en présence du cachet d'un grand personnage, vice-roi d'une localité dont le nom n'est pas déchiffré, et qu'il se dit serviteur de Urkham, roi de Ur. Or, nous connaissons parfaitement aujourd'hui le prince ainsi désigné; Urkham est un des plus anciens souverains de Chaldée dont les monuments sont parvenus jusqu'à nous [1]. Le siége de son empire était à Ur où il avait fondé un temple au dieu Sin ; les monuments de ce prince sont très nombreux, non-seulement à Mughéïr, mais encore à Niffer, à Warka, à Zirghoul, et nous marquent ainsi les localités sur lesquelles s'étendait sa puissance. Nous devons faire remarquer que le titre de *Roi de Ur* figure seul ici, ainsi que sur un cône en terre cuite découvert dans les ruines du temple de Mugheïr, tandis que sur des monuments qui paraissent postérieurs

[1] Selon nous, les inscriptions de Urkham, qui paraissent rédigées en Sumérien, doivent être lues en Assyro-Chaldéen. Nous avons déjà signalé le sémitisme du mot *banuv* et la désinence de l'idéogramme qui exprime le nombre quatre dans la formule si fréquente : « Roi des quatre régions », qui se répète jusque dans les inscriptions des rois du dernier Empire.

on trouve, après le titre de *roi de Ur,* celui de *roi des Sumers et des Akkads;* ce fait semble indiquer une extension de sa puissance, et peut-être l'origine d'une formule que les rois d'Assyrie adopteront plus tard, lorsque leurs conquêtes se seront étendues au sud de la Chaldée.

L'époque du règne de Urkham est déterminée par un document de Nabonid, le dernier des rois du Second-Empire de Chaldée qui monta sur le trône 555 ans avant J.-C. On sait, en effet, que Nabonid chercha, comme ses prédécesseurs, à restaurer les monuments des rois du Premier-Empire [1]; il eut le bonheur de retrouver à Larsam les fondations d'un temple qui précisément avait été commencé par Urkham et continué par son fils Dungi; il nous apprend que ce temple avait été l'objet de la sollicitude de ses prédécesseurs, et qu'il était resté pendant 700 (ou 1,700) ans dans le même état jusqu'au règne de Hammourabi qui en avait entrepris déjà la restauration [2]. Or, bien que le règne de Hammourabi ne soit pas fixé d'une manière très précise, cette succession de dates nous reporte pour le moins au xxxe siècle avant notre ère.

Fig. 74.



Avant de nous occuper du côté artistique de cette œuvre, nous devons citer d'abord un cylindre du Musée de Berlin (fig. 74, et pl. 4, n° 1) sur lequel se trouve une scène analogue; le sujet en a été déjà publié par M. Schrader [3]; il est accompagné d'une inscription de huit lignes qui nous fait connaître le nom de Gamil-Sin, un successeur de

[1] *W. A. I.* I, pl. 68, n° 1.

[2] Il y a une lacune dans le texte; le chiffre 700 était précédé d'un chiffre significatif qui a disparu, et qui ne peut être au-dessous de mille.

[3] SCHRADER, *Über einen Altbabylonischen Königscylinder, Auszug aus dem Monatsbericht der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin.* Marz, 1879.

Urkham ; elle est disposée en deux registres, comme celle du précédent cylindre, de la manière suivante, à gauche, le nom et les titres du roi ; à droite, le nom du scribe (*Tipsar*).

« De Gamil-Sin,	*Ka an*,
roi puissant,	*Tipsar*,
roi de Ur,	fils de *Ud-de-ga*,
roi des quatre [régions,	son serviteur. »

Le nom du scribe présente une difficulté de lecture à cause du troisième signe dont l'identification avec un signe déjà connu n'est pas sûre ; quoi qu'il en soit, notre lecture est suffisante dans son ensemble.

Fig. 75.



Il existe un autre cylindre en marbre vert du même roi; nous ignorons dans quelle collection, mais nous en avons trouvé l'empreinte au Musée Britannique [1] ; il représente encore la même scène (fig. 75) avec une inscription qui offre la même disposition et qui ne diffère que par le nom du *Tipsar*. Nous la reproduisons ainsi :

« De Gamil-Sin,	*Avil-anna*
le héros puissant,	*Tipsar*,
roi de Ur,	fils de...,
roi des quatre régions,	son serviteur. »

Voilà donc des scènes bien déterminées sur des cylindres royaux dont la haute antiquité ne peut être contestée. Les sujets de cette nature sont très nombreux et ne diffèrent souvent entre eux que par des

[1] Ce cylindre est peut-être le même que celui sur lequel sir H. Rawlinson a copié l'inscription qu'il a publiée dans le Recueil du Musée Britannique (*W. A. I.* I, pl. 3, nº 11). — Quelques signes sont peu visibles sur notre empreinte et, malgré de fortes présomptions, nous n'avons pas cru devoir restituer dans l'avant-dernière ligne le nom que sir H. Rawlinson a écrit dans son Recueil. — Voyez encore : G. Smith, *Early history of Babylonia,* dans les *Trans. of the S. B. A.*, p. 39, nº 16. — F. Lenormant, *Etudes akkadiennes*, p. 319 et suiv.

détails dans le costume des personnages et les symboles accessoires, surtout par l'inscription qui nous fait connaître le nom du propriétaire du cachet. La matière sur laquelle on opère généralement est le marbre, le lapis-lazuli, particulièrement l'hématite, quelquefois la serpentine et même le cristal de roche.

Fig. 76.



Nous trouvons, chose rare, le titre de *Patesi* sur un cylindre en hématite du Musée du Louvre (fig. 76) d'une acquisition récente; l'inscription offre une disposition différente qui ne nous permet pas de saisir le nom du possesseur de ce cachet.

Fig. 77.



Quelquefois nous n'avons que le nom du scribe, ainsi que nous le voyons sur un cylindre du Musée du Louvre (fig. 77), où nous trouvons le nom et la filiation du possesseur. « (Cachet) de Bakit, *Tipsar* (scribe), fils de Naki (?). »

Fig. 78.



Souvent nous n'avons que le nom d'un simple particulier, par exemple, sur ce beau cylindre de la collection Souby-Bey (fig. 78), dont

l'empreinte nous est parvenue jadis de Constantinople par les soins obligeants de M. Barbier de Meynard.

Plus souvent encore ces cylindres sont le cachet d'un anonyme qui se contente d'invoquer le nom de deux divinités Samas et Malik; enfin, un certain nombre sont dépourvus d'inscriptions.

Essayons maintenant d'entrer dans l'esprit de la scène; il s'agit évidemment d'une cérémonie religieuse quelconque. Est-ce un acte d'adoration envers une divinité? est-ce une initiation à quelque saint mystère en présence d'un pontife? S'il est question d'une divinité, quel nom doit-on lui donner? Si c'est un pontife, quel rang occupait-il dans la hiérarchie sacerdotale, quel rôle remplissait-il? Sommes-nous en présence d'une scène toute céleste dans laquelle les Dieux sont en rapport direct avec les humains et les admettent en leur présence; ou bien encore la divinité est-elle entrée dans son grand repos, statue ou idole, pour recevoir les adorations des vivants? Les questions se pressent et se multiplient sans que nous puissions y répondre; nous ne le tenterons pas. Attendons que d'autres renseignements viennent nous éclairer [1].

Voyons à présent comment les artistes ont compris et exécuté leur donnée. Quelqu'obscure qu'elle puisse être encore pour nous, il est certain que pour eux les types des différents personnages qui y figurent étaient bien arrêtés au moment où nous pouvons en saisir la plus ancienne expression et que les artistes de Ur obéissaient déjà à un convenu. Ils sont moins près de la nature que ceux d'Érech ou d'Agadé; ils ne nous montrent plus la représentation de ces grands animaux, dont les formes si vraies, si consciencieusement étudiées s'accentuent jusque dans les conceptions monstrueuses que nous avons indiquées. Les personnages, toujours habillés, ne laissent voir que la tête, la partie supérieure de la poitrine, les bras et les pieds; de là disparaît le besoin d'une étude savante du jeu des muscles et des articulations que l'exigence des légendes rendait indispensable.

Le cylindre d'Urkham n'annonce pas un travail très intelligent; on

[1] Les explications proposées jusqu'à ce jour n'ont rien ajouté aux premières tentatives d'interprétation proposées par Grotefend à une époque où on ne pouvait être éclairé même sur la valeur archéologique de ce monument. — Conf. *Beilage*, *E. Von Professor* Grotefend, dans l'ouvrage de Dorow précité, p. 28.

peut en juger par les traces de bouterolle qui altèrent la poitrine et les épaules de la figure assise, ainsi qu'on le vérifiera sur notre héliogravure (pl. 4, n° 2). Cependant elle est bien posée; sur quelques cylindres elle atteint une grande noblesse.

Les figures sont toujours de profil; les personnages qui sont debout marchent les pieds sur la même ligne suivant en cela un convenu dont nous trouverons longtemps encore l'application jusque sur les bas-reliefs assyriens; en général, ils sont d'une rigidité extrême. Les détails du costume et particulièrement de la coiffure permettront un jour d'individualiser les différents types que nous rattacherons à l'école de Ur.

Quant au vêtement, il semble répondre aux nécessités d'un cérémonial sévère qui caractérise les différents rôles des personnages; il est du reste d'une grande simplicité, bien qu'il comporte l'indication sommaire d'une certaine richesse dans les étoffes.

La robe, plus ou moins ornée, tantôt à côtes, à rayures ou à plis, passe en écharpe sur la poitrine et paraît retenue à la taille par une ceinture.

Le siège, souvent élevé sur quelques degrés, est parfois garni de coussins et orné d'une frange; celui du cylindre de Urkham est terminé par un pied de biche. Ce détail nous avait fait concevoir des doutes sur l'exactitude des premiers dessins, car nous ne connaissons pas d'autre exemple d'un siège pareil; pour nous convaincre il a fallu la comparaison que nous avons pu en faire nous-même avec l'original.

Si nous continuons notre examen des acteurs de cette scène, celui qui vient en suppliant amené devant le Dieu ou le pontife mérite d'attirer particulièrement l'attention; il se présente toujours tête nue, dans une attitude de soumission ou d'adoration; les traits du visage sont souvent délicatement étudiés; le menton est imberbe. Ce détail est de nature à jeter un doute sur le sexe de ce personnage, car la robe sans plis qu'il porte voile les formes et pourrait être une sorte de vêtement à l'usage des deux sexes lorsqu'on accomplissait la cérémonie qui nous occupe.

La pose de celui qui présente l'initié est, selon nous, gauche et embarrassée. La difficulté de faire comprendre le rôle de ces deux personnages n'a jamais été vaincue; il en est résulté des tâtonnements, des hésitations et un parti-pris. L'artiste a cependant obtenu, dans une

certaine limite, le raccourci du bras très difficile à rendre en creux sur une surface convexe qui doit se projeter en relief sur une surface plane. Ce raccourci, dont nous rappelons ici les différentes positions, présente sur le bas-relief produit par l'empreinte une position forcée et disgracieuse; mais il n'en est pas ainsi sur la surface convexe du cylindre; ce qu'il y a de choquant disparaît sur le tournant et les figures

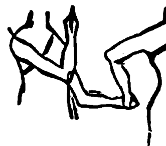
Fig. 79.



Fig. 80.



Fig. 81.



prennent alors le plan qui leur convient. Toutefois, si le bras n'a plus cette position gauche et cassée qui nous choque au premier abord, l'artiste a compris qu'il n'avait pas surmonté toutes les difficultés. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer leurs œuvres à celles des artistes d'Érech. Quand ces derniers n'ont pu en triompher, nous avons vu le *convenu* auquel ils ont eu recours.

Fig. nº 82.



Nous ne nous sommes pas expliqués sur le sens probable de la cérémonie que nous venons de mettre en relief. Nous avons encore d'autres types à faire connaître avant de nous prononcer.

§ II.

2e CÉRÉMONIE.

B. — Les artistes de l'école de Ur ont traité une autre cérémonie ou un autre moment de la cérémonie et nous présentent un second type qui a eu également ses imitateurs. La matière du cylindre est toujours la même, le marbre, le jaspe ou le lapis, et souvent l'hématite. Le caractère des personnages est en tout conforme à celui des cylindres précédents. Le monument qui va nous en donner le spécimen le plus important appartient à la collection de M. de Clercq (fig. 83).

Fig. 83.



C'est un cylindre en jaspe rouge de 0,032 de hauteur. La scène se compose des personnages que nous connaissons déjà. C'est évidemment une des phases de la cérémonie précédente ; seulement, l'un des personnages, l'initié, se présente seul, les bras ramenés à la ceinture, dans la pose de l'attente ; il est toujours fièrement campé et souvent d'un aspect très saisissant. Derrière lui, le pontife élève les mains dans la pose de l'adoration.

L'inscription, composée de sept lignes sur deux registres, affecte la même disposition que celle des cylindres de Urkham et de Gamil-Sin que nous avons déjà mentionnés. Elle est en partie fruste et ne laisse apercevoir distinctement que quelques signes suffisants peut-être pour préciser, sinon le nom du roi, au moins ses titres.

Le premier signe de la première ligne a disparu; il ne reste plus que la dernière partie du nom propre qui se termine par l'expression idéographique du nom du dieu Sin. L'ensemble peut donc se rapporter à deux noms royaux que nous connaissons, Gamil-Sin ou Zikar-Sin, tous deux rois de Ur, ajoutant à leurs titres la formule ordinaire : « rois des quatre régions. » Le nom du *Tipsar*, compris dans la première ligne du second registre, est fruste; il ne reste de visibles que son titre et la formule finale « son serviteur. »

La même scène se trouve identiquement sur un beau cylindre en lapis lazuli de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 734), dont le sujet a été depuis longtemps publié par Münter[1]; nous le reproduisons ici (fig. 84), parce qu'il a donné lieu à des interprétations sur lesquelles nous allons bientôt revenir.

Fig. 84.



La scène est quelquefois plus compliquée, les acteurs sont plus nombreux, et, derrière la divinité, on remarque un personnage qui joue sans doute un rôle secondaire : il a la main droite élevée et présente une fleur ou un fruit; de la gauche, il porte un panier qui paraît renfermer les objets destinés à la cérémonie (fig. 85 et pl. 4, n° 7).

Fig. 85.



Les sujets de cette nature sont très nombreux, et, comme ceux que nous avons déjà indiqués, remontent à une haute antiquité. Ils ne

[1] MÜNTER, *Versuch über die keilformigen Inscriften zu Persepolis*, tab. II, fig. 4. Kopenhagen, 1802.

varient que par les noms inscrits dans les deux ou trois lignes qui accompagnent le sujet et par les accessoires du champ.

Nous ne pouvons quitter cette scène sans mentionner ici l'interprétation dont le cylindre de la Bibliothèque Nationale (fig. 84) a été l'objet. Le personnage imberbe dans une pose recueillie, malgré la rigidité des hanches, a fait songer à une femme, grâce à une certaine accentuation des seins[1]; et on a cru qu'il s'agissait, dans cette scène, de la Vierge qu'on présentait toutes les nuits au Dieu de Babylone dans le temple de Bélus[2]. Cette interprétation ne saurait être admise; d'abord le sexe est très incertain, et nous nous référons à ce sujet aux observations que nous avons formulées à propos du personnage qui figure dans une pose différente sur les cylindres précédents, mais qui remplit évidemment le même rôle que celui-ci; et ensuite parce que nous ne saurions accepter, pour expliquer une scène populaire à Ur, en Chaldée, trente siècles avant notre ère, une pratique qui était en usage à Babylone 450 ans avant J.-C. Nous examinerons plus loin comment les artistes chaldéens ont compris la femme dans leurs œuvres. Partout, sur les cylindres où l'artiste a voulu la représenter, il l'a fait sans équivoque; qu'il s'agisse d'une simple mortelle, d'une déesse nue ou armée, le sexe est toujours parfaitement caractérisé non seulement par les traits de la face, par le costume et par le dessin de la poitrine, mais surtout par l'exagération des hanches.

Il nous suffit de dire maintenant que si les artistes de Ur avaient eu en vue une scène analogue à celle qui est rapportée par le Père de l'histoire, ils auraient pris soin d'indiquer nettement leur pensée. Il est donc superflu d'examiner si cette coutume remonte à une haute antiquité, si elle était particulière au temple de Babylone, ou si elle pouvait avoir trait à d'autres temples de la Chaldée.

[1] Cette accentuation peut provenir d'un coup de bouterolle trop fortement appliqué par un artiste inexpérimenté qui a altéré le caractère du personnage, ainsi que cela est évident sur le cylindre d'Urkham. (Voyez la figure assise de notre héliogravure, pl. 4, nº 2.)

[2] Conf. C. Lenormant, dans le *Catalogue de la Bibliothèque du Cabinet des Médailles*, sous le nº 374. — F. Lenormant, *Comment. des frag. de Bérose*, p. 375. — Idem, *la Divination*, p. 132. — Hérodote, *Clio*, CLXXXI.

§ III.

3e CÉRÉMONIE.

C. — On connaît encore une autre cérémonie religieuse qui a été traitée également par les artistes de Ur. Elle est représentée sur deux cylindres du règne de Dungi, fils de Urkham ; dès lors nous sommes sûr de leur haute antiquité, et nous pouvons accueillir les renseignements qu'ils nous fourniront sur l'art à cette époque[1].

Le premier de ces monuments (fig. 86) appartient à la collection du Musée Britannique.

Fig. 86.



C'est un cylindre en hématite de 0,055 de hauteur sur 0,075 de diamètre ; il porte sur toute la hauteur du cylindre une inscription de douze lignes en caractères du style monumental de Babylone ; cette inscription, qui a déjà été traduite et commentée plusieurs fois, paraît écrite entièrement dans l'ancienne langue des Sumers et des Akkads,

[1] M. Lenormant avait pensé que ce cylindre et le suivant étaient peut-être des copies renouvelées postérieurement d'objets très anciens. (*La Langue primitive de la Chaldée*, page 387.) La comparaison de ces monuments avec les nombreux cylindres analogues, dont l'authenticité ne peut être aujourd'hui contestée, ne permet plus de soulever cette question.

et présente dès lors quelques difficultés de lecture et de traduction. Quoi qu'il en soit, le sens s'en dégage facilement; elle est ainsi conçue :

« A Marduk-*ud-du-a*,
roi du *it-zi-da*
de la ville de Zirgourla;
pour la conservation de la vie
de Dungi, le héros puissant,
Roi de Ur,
Ki-nir-la-gu-za-lal,
fils de Urkham (*Ur-ba-bi-kit*)
j'ai fait une offrande.
Que les jours du roi
et la conservation de sa vie
soient protégés. »

Le sujet du cylindre paraît se rapporter à la cérémonie dont il est parlé dans l'inscription.

La scène se compose de trois personnages : le premier, à droite, debout, coiffé du chapeau plat aux bords retroussés, vêtu d'une robe longue à plis, barbe longue, de profil ; la main droite avancée, tenant une tige à trois rameaux ; la gauche, ramenée à la ceinture, portant un sceptre (?). Devant lui, un second personnage debout, imberbe, tête nue, vêtu d'une robe longue à franges, la main droite élevée dans la pose de la prière, la gauche ramenée à la ceinture. Entre ces deux personnages, un autel sur lequel s'élève une tige d'où pendent de chaque côté deux fleurs ou deux fruits ; un troisième personnage à gauche, vêtu d'une robe longue à plis, élève les mains dans la pose de l'adoration. Le dessin de ces personnages est très-négligé ; l'ensemble y est sans doute, mais les extrémités, les pieds et les mains sont d'une exécution très incorrecte et accusent une certaine inhabileté.

Le second monument du même roi que nous sommes heureux de citer, nous donne le degré de talent auquel les artistes pouvaient atteindre à cette époque.

C'est un magnifique cylindre en calcédoine saphirine appartenant à

[1] Le texte de cette inscription a déjà été publié par M. F. Lenormant, *Choix de textes cunéiformes*, — et plus tard dans le Recueil du Musée Britannique. (*W. A. I.* IV, pl. 35, nº 2.) —Voyez, pour la traduction, F. Lenormant, *Études akkadiennes*, p. 316.— G. Smith, *Records of the Past*, t. III, p. 11.

la collection de M. de Clercq (fig. 87). Il porte une inscription de dix-huit lignes, peut-être également en langue Sumérienne, et écrite en caractères du style lapidaire de Babylone, disposée en deux registres ainsi que nous l'indiquons dans l'essai de traduction que nous donnons ici :

« à Nusku,
l'intelligence suprême ;
au Seigneur de la justice,
notre roi,
pour le salut et la vie
de Dungi,
le héros puissant,
roi de Ur,
roi des Sumers
et des Akkads,

Ur-an-an....
Patési
de Nipour,
fils de.....
Patési
de Nipour....
a consacré ceci. »

Quant au sujet, il est visible que la cérémonie est analogue à celle que nous connaissons déjà ; la disposition est la même et l'ensemble ne diffère que par les détails de l'exécution.

Fig. 87.



Pour bien faire comprendre ce magnifique spécimen de l'art chaldéen dont notre esquisse donne à peine une idée, il faut attendre à avoir sous les yeux la reproduction héliographique qui paraîtra dans le catalogue en voie de publication ; nous ne ferons qu'indiquer ici le caractère général de ce monument, parce qu'on en a déjà parlé avant nous pour en contester l'authenticité.

La matière du cylindre paraît une exception à cette époque. Le travail est très soigné ; le bijou n'est détérioré que par des cassures de la pierre ; l'agate ne *s'use* pas comme les marbres, elle se brise. Les figures des personnages sont très soignées ; les extrémités sont mal

dessinées, et pourtant les bras et les mains ont une souplesse bien remarquable. Le type le plus caractéristique est celui du milieu, celui qui occupe la place du néophyte imberbe que nous avons déjà signalé. Ici, ce personnage a un tout autre aspect et s'accuse par sa figure masculine, la barbe longue et bouclée tombant sur la poitrine. C'est toujours un des personnages que nous connaissons; seulement il prend une part active à la cérémonie; il tient de la main droite une *ampulla* dont il verse le contenu sur l'autel. La tête est particulièrement remarquable et traitée avec un incontestable talent qui rappelle quelques-uns des beaux produits des artistes d'Agadé.

Il suffit de rapprocher ces deux monuments de la même époque, du même roi, et qui nous ont conservé le souvenir de la même cérémonie, pour nous convaincre du danger qu'il y aurait à se fier uniquement à la matière d'un monument pour en déterminer l'âge ou la provenance. Nous verrons bientôt que les sculpteurs de la Chaldée savaient tailler les porphyres dans de gigantesques proportions. Comment les graveurs auraient-ils reculé devant le cristal de roche, la calcédoine et les agates, quand nous trouvons tant de débris des ornements qu'ils enlevaient dans ces matières précieuses? L'authenticité de ce monument a été contestée avant même qu'on ait pu l'étudier : on a cru y découvrir une copie faite pendant les dernières années du Second Empire de Chaldée. Pourquoi aurait-on fait cette copie; dans quel but? Ce serait un exemple unique; car, lorsqu'un roi d'Assyrie ou de Chaldée exhume quelque relique de ses prédécesseurs, il a bien soin de la conserver intacte, et les exemples ne manquent pas à l'appui. Nous ne partageons donc pas cette opinion. La facture annonce sans doute une valeur artistique supérieure à celle du cylindre du Musée Britannique, mais il n'y a en cela rien d'extraordinaire. Aussi, nous maintenons à ce cylindre la date qui est fixée par l'inscription qu'il porte et qui seule nous renseigne de la manière la plus précise sur son origine. En nous écartant de la confiance qu'un texte doit nous inspirer, nous ne pourrions que nous égarer bien étrangement dans nos attributions.

LES SACRIFICES.

§ I. — LE SACRIFICE DU CHEVREAU.

Nous voudrions rattacher à l'école de Ur les sujets d'un certain nombre de cérémonies parce que les personnages rappellent les types que nous connaissons déjà; ils révèlent la même facture, le même parti-pris. Il s'agit encore évidemment de cérémonies religieuses; nous ne sommes plus dans le monde légendaire. Nous ne devons pourtant leur attribuer aucune provenance définie; nous n'avons aucun indice qui nous permet de leur assigner une origine certaine, pas un nom de roi, pas un nom de localité déterminée; mais nous pouvons les considérer comme appartenant à toute la Chaldée.

Parmi ces cérémonies, les plus fréquentes que nous devons nous attendre à rencontrer sur les cylindres sont assurément celles qui ont trait aux *sacrifices*. Le sacrifice est, dans toutes les religions, un élément essentiel du culte, et s'accomplit suivant des rites dont la nature même des choses impose la forme.

La Chaldée ne pouvait se soustraire en cela à l'empire des sentiments qui se manifestent chez tous les peuples. La première prière que l'homme adresse à la divinité est toujours accompagnée d'un *sacrifice*. On offre aux Dieux, pour se les rendre favorables ou pour conjurer un malheur, ce que l'on a de plus précieux, *les fruits de la terre* ou *les premiers nés de son troupeau*. Il nous est impossible de remonter à l'origine des sacrifices en Chaldée, et, d'un autre côté, nous n'avons pas encore rencontré de textes pour nous décrire les détails d'une cérémonie analogue à celle que nous lisons dans le troisième livre de la Genèse; mais il a dû en exister de pareilles, car nous trouvons des prescriptions qui en sont la conséquence, par exemple, dans un document lithurgique rédigé dans la langue des Sumers et des Akkads; il provient de la Bibliothèque d'Érech, et la traduction assyrienne qui nous en est parvenue nous a permis de le comprendre.

Ce document à peu près intact est très intéressant à étudier. On sait que chaque mois était consacré à une divinité particulière, et que chaque jour du mois était honoré par des cérémonies spéciales; or, le texte lithurgique auquel nous nous reportons donne précisément la liste des sacrifices qui doivent s'accomplir pendant le mois Second-Élul (Août) consacré à Anu et à Bel. La tablette commence ainsi:

« Au premier jour du mois, quand la lune paraît, le Prince des nations doit offrir une gazelle pure (*mac-kak=ṣa-bi-ru*) au dieu Sin (la Lune), le Grand-Dieu.

« Il invoque Samas, Istar et Sin, les Grands-Dieux, en élevant la main; il honore ainsi les Grands-Dieux [1]. »

Le second jour consacré à Istar était sanctifié par les mêmes cérémonies, les mêmes sacrifices et ainsi de suite pendant les trente jours du mois, suivant la divinité spéciale qu'on devait honorer. Ces prescriptions étaient déjà à l'état de tradition en Chaldée sous le Premier-Empire et la traduction assyrienne du texte antique nous prouve qu'elles durent être suivies en Assyrie, ainsi que nous le verrons plus tard. Nous en retrouverons l'application jusque sous le Second-Empire de Chaldée; à Babylone, Nabuchodonosor avait érigé en l'honneur du dieu Marduk un temple spécial, *le Temple des Victimes pures* (*Bit Nikuti akiti*). Nous savons même quand et comment le sacrifice s'accomplissait :

« Au neuvième jour, le jour consacré à Nabu, pendant la nuit, le Prince des nations, la main élevée pour la consécration des agneaux purs, les offre en sacrifice à Nabu et à Tasmit [2]. »

Le texte est précis : la tradition se continuait; nous pouvons donc suivre ici le témoignage d'Hérodote [3], car c'est évidemment à une cérémonie semblable qu'il fait allusion lorsqu'il dit en parlant du temple de Bélus à Babylone [4] : « On voit hors de cette chapelle un

[1] *W.A.I.* IV, pl. 32. 33. Obv. col. I.

[2] *W.A.I.* I, pl. 55, col. IV, l. 7.

[3] Hérodote, liv. I, ch. 183.

[4] M. Oppert a constaté sur les lieux que les débris de ce temple forment aujourd'hui la ruine qui porte le nom de *Babil*. — *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. I, p. 168.

autel d'or et outre cela un autel très grand sur lequel on immole du bétail d'un âge fait (τὰ τέλεα τῶν προβάτων), » car il n'est permis de sacrifier sur l'autel d'or que des animaux encore à la mamelle (γαλαθηνὰ μοῦνα). Hérodote ajoute : « Les Chaldéens brûlent aussi sur le grand autel tous les ans à la fête de ce Dieu mille talents pesant d'encens [1]. »

Les intailles qui représentent le plus ordinairement le sacrifice en Chaldée ne donnent pas l'acte principal, mais simplement la consécration de la victime. Un cylindre en hématite du Musée Britannique que nous publions dans nos planches héliographiques (pl. IV, n° 4), et un autre que nous reproduisons (fig. 88), nous font assister à la scène dans ce qu'elle a de rigoureusement nécessaire.

Fig. 88.



Rien ne peut nous renseigner sur le lieu où se passait cette cérémonie; selon toute probabilité, c'était en face du temple, la nuit, au moment où la lune se levait. Quant à la Divinité en l'honneur de laquelle elle s'accomplissait, elle est souvent indiquée par son symbole gravé dans le champ au-dessus du sacrificateur ou peut-être par la mention consignée dans la dernière ligne :

« Ili-turam, fils de Ibni-Bin, serviteur du dieu Bin. »

Chacun des personnages qui participent à la cérémonie a son caractère très distinct. Le Sacrificateur se présente toujours dans une pose dramatique tenant en main le *Couteau sacré;* sa robe ouverte laisse à découvert la jambe droite, le pied en avant sur un *Scabellum*. Ce détail nous empêche peut-être de reconnaître son costume qui doit être semblable à celui d'un personnage que nous avons déjà rencontré et qui a les jambes cachées sous sa robe lorsqu'elle est fermée. Quoi qu'il

[1] Environ 30,649 kilogrammes.

en soit, il nous est déjà permis de ne pas le confondre avec un autre type du sacrificateur que nous allons bientôt observer.

L'Offrant, celui qui porte dans ses bras la victime, se rapproche souvent du personnage que nous avons vu dans la cérémonie de la présentation. Quant au dernier, c'est le Pontife ou le *Cohen*, le ministre du culte qui clôt les scènes précédentes dans la pose de l'adoration, *les deux mains élevées;* on ne doit pas le confondre avec celui qui fait l'acte d'adoration, la main droite seule élevée et l'autre ramenée sur la poitrine suivant les prescriptions des textes lithurgiques [1].

Fig. 89.



Ces sujets sont très nombreux ; on y remarque l'emploi pour ainsi dire constant des trois lignes d'écriture qui renferment le nom du possesseur du cachet, sa filiation et un acte d'adoration (fig. 88).

Fig. 90.



Quelquefois au lieu du Pontife, on voit, par exemple, sur un cylindre de la collection du duc de Luynes, un personnage subalterne tel que nous l'avons déjà indiqué (fig. 85, *supra*) et qui porte à la main un *panier* ou une *corbeille* pour renfermer sans doute les objets utiles à la cérémonie (fig. 89); nous le trouvons également sur un cylindre du Musée Britannique reproduit dans nos planches héliographiques (pl. IV, fig. 3).

[1] *W. A. I.* IV, pl. 32, Obv. col. 1.

La scène se complète souvent par l'adjonction d'un ou de plusieurs personnages, tel que nous le voyons sur un cylindre de la même Collection (fig. 90); enfin elle se distingue surtout par les symboles qui ornent le champ du cylindre et qui servent à préciser la Divinité qu'on veut adorer.

Tous ces personnages ne se présentent pas dans un ordre rigoureusement établi, et l'aspect de la scène peut varier suivant les différentes combinaisons qui sont formées avec les uns ou les autres sans que nous puissions en comprendre le motif; chacun d'eux semble, du reste, calqué sur un type qui ne varie pas. Il y a toutefois dans la pose du Sacrificateur un détail qui mérite d'être relevé; il a généralement le pied droit appuyé sur un *Scabellum*, mais quelquefois aussi sur un petit animal, lion, chèvre, grenouille, sauterelle, chimère ou tout autre objet plus ou moins facile à déterminer.

Le type du personnage qui porte la victime n'est pas toujours le même; il varie nécessairement suivant la condition de celui qui fait l'offrande, prince ou simple particulier, et on le distingue d'après le costume; sur un cylindre du Musée du Louvre, nous pouvons reconnaître Héa-bani lui-même portant le chevreau dans ses bras.

Fig. 91.



Nous rattachons tous ces cylindres aux types que les artistes de Ur nous ont fait connaître, mais il est clair que ces types, déjà arrêtés au moment où nous en constatons la présence sur le cylindre d'Urkham, avaient été traités antérieurement et dans d'autres localités; aussi, malgré cette fixité apparente, il en est résulté des variantes dans la disposition des personnages et dans la manière de les rendre.

Quelques cylindres paraissent même remonter jusqu'à la période archaïque, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les accessoires qui figurent sur un cylindre en marbre du Musée du Louvre que nous

reproduisons (fig. 91); à côté des acteurs ordinaires de la cérémonie, nous trouvons un animal fantastique qui va dévorer un personnage fléchissant devant lui.

Nous devons passer nécessairement sous silence un grand nombre d'autres cylindres appartenant à des époques postérieures, sans qu'il nous soit possible de préciser le moment où ces types ont été abandonnés. Les artistes ont employé toutes les matières alors en usage, mais particulièrement l'hématite; ils ont fait preuve dans leur travail de plus ou moins de talent et c'est la seule nuance que nous pouvons saisir. Certains cylindres sont traités d'une manière très sommaire; d'autres n'offrent qu'une grossière ébauche; enfin un grand nombre, au contraire, annonce un travail très soigné. Il est donc évident pour nous que tous ces sujets ont été exécutés en vue de répondre à un rite dont la formule était arrêtée, et dès lors ces cylindres devaient nécessairement tomber dans le domaine des objets de commerce dont les artistes les plus secondaires faisaient un pieux trafic. Ces types se sont reproduits peut-être sans changement appréciable et sans altération pendant toute la durée de l'Empire de Chaldée. Tandis qu'à Sippar, les artistes se livrent encore aux caprices de leur imagination pour faire vivre les légendes dont ils représentent la tradition à leur manière, l'art semble mort dans le sud de la Chaldée. On ne traite plus la gravure sur pierre comme un travail sérieux, mais comme un métier; on multipliera les types consacrés suivant les besoins de l'industrie, et le Chaldéen superstitieux trouvera ainsi tout préparé dans l'atelier du fabricant, l'amulette, l'ornement et le cachet sur lequel il n'aura plus qu'à faire graver son nom.

---

§ II. — LES SACRIFICES HUMAINS.

Sur un grand nombre de cylindres, on voit figurer un personnage que nous n'avons pas encore indiqué et qui mérite d'appeler particulièrement notre attention ; il n'est plus enveloppé dans les longs plis des robes frangées et ouvragées que nous avons rencontrées ; il se présente fièrement campé, les jambes libres, la main gauche tombant naturellement le long du corps tandis que la droite, ramenée à la ceinture, semble tenir un glaive, la pointe dirigée en bas.

Fig. 92.



La scène la plus réduite se compose de deux personnages ; c'est ainsi que nous la trouvons sur de nombreux cylindres (fig. 92) ; à droite, le Pontife dans la pose et le costume que nous venons d'indiquer ; devant lui, le personnage qui nous occupe et que, jusqu'ici, nous avions pris à tort pour un guerrier [1]. Quelquefois la scène s'élargit par la présence d'un troisième individu Pontife ou Initié (fig. 93, 94) ; enfin, comme accompagnement ordinaire, notons le plus souvent les

[1] *Catalogue des cylindres du Cabinet royal des Médailles de La Haye*, p. 8.

trois lignes d'écriture qui contiennent le nom, la filiation et l'acte d'adoration du possesseur du cachet (fig. 92, 94).

Cette scène s'étend également par l'adjonction des personnages que nous voyons figurer dans les prières ou dans les sacrifices ainsi que nous les trouvons fréquemment sur les cylindres (fig. 93, 94, 97).

Fig. 93.



Quel que fût le rôle du personnage que nous étudions, il répondait à une idée populaire, car les cylindres sur lesquels on peut l'observer sont des plus nombreux; ils sont ordinairement taillés dans le porphyre et le plus souvent dans l'hématite; la facture donne lieu aux mêmes observations que celle des cylindres que nous avons précédemment cités. Il y a cependant un point essentiel que nous devons dès maintenant constater; ce que nous avons décrit comme étant un glaive est souvent une arme terminée par une boule et nous fait penser à un instrument contondant. Nous avons même remarqué sur certains cylindres une variante importante; l'instrument paraît alors formé d'une double tige, l'une flexible, l'autre à la fois droite et rigide.

Fig 94.



Essayons maintenant de déterminer la fonction de ce personnage. Quel peut-il être? Pour bien le comprendre il faut avant tout chercher à

nous rendre compte de l'action à laquelle il participe, en consultant les indications qui nous sont données par les scènes où il va apparaître.

Le voici d'abord (fig. 94) sur un cylindre en jaspe rouge et noir de la Bibliothèque Nationale (*Cat.* n° 777), déjà publié par Lajard (*Mithra*, pl. XVIII, n° 6); il est entouré du développement et de l'appareil d'une cérémonie en train de s'accomplir. A droite, le Pontife tel que nous le connaissons, coiffé de la tiare pointue, vêtu d'une robe longue étagée, élève les deux mains dans la pose de l'adoration; devant lui le mystérieux personnage, fièrement campé, effaçant les épaules, se présente de profil, tête nue, vêtu d'une tunique courte; la main gauche en ramène un pli avec un geste plein de dignité, tout en tenant cette arme qui peut être un glaive ou une massue, tandis que la main droite tombe naturellement le long du corps, portant le panier aux offrandes; derrière lui l'Initié, dans une pose recueillie; enfin devant le Pontife, une figure agenouillée semble attendre la bénédiction du prêtre pendant que l'Initié paraît se joindre à la prière; au lieu de la formule ordinaire, l'inscription renferme une invocation à une Déesse que nous ne saurions préciser.

Fig. 95.



Suivons maintenant cette nouvelle action sur un cylindre en hématite d'un travail très fin provenant de la Collection du duc de Luynes (fig. 95); nous la verrons se développer et prendre des proportions tragiques sur lesquelles nous appelons spécialement l'attention, et qui nous aideront à définir le véritable caractère de ce sinistre agent d'un drame que nous ne pourrions comprendre sans suivre les différentes phases de cette scène étrange où le rôle de chacun va si clairement se dévoiler. Peut-il y avoir l'ombre d'un doute en présence de ce bras levé pour frapper, et de ces mains suppliantes tendues pour implorer merci? D'après le précédent cylindre, le Pontife avait appelé la béné-

diction sur la victime; ici, elle est aux pieds d'une divinité implacable qui préside à une sanglante cérémonie.

Un cylindre du Musée Britannique reproduit par notre héliogravure (pl. IV, n° 5) fournit une légère différence que nous remarquons, du reste, sur des cylindres analogues; mais reportons d'abord notre attention sur cette figure agenouillée qui va nous fournir la clef de ce redoutable épisode. Nous en trouvons une semblable (fig. 96) sur un cylindre en basalte de la Collection de Montigny qui a figuré à l'Exposition en 1878; le rôle des deux personnages est nettement caractérisé, et les dimensions sont telles qu'il n'y a pas de place pour l'équivoque; l'œuvre sanglante va s'accomplir; c'est en vain que la victime, un genou en terre, se retourne, et, comme la précédente, implore d'un geste désespéré le pardon ou demande la vie, la main redoutable va frapper; enfin dans le champ, accessoire lugubre, une tête séparée du tronc semble nous avertir de l'issue de ce combat inégal[1]. Pour ne rien omettre, enregistrons comme caractère de la haute antiquité de ce cylindre la seconde scène qui représente un animal fantastique dressé sur les pattes de derrière pour dévorer une gazelle.

Fig. 96.



Voilà donc des sujets bien définis qui offrent un ensemble dont on peut tirer certaines conjectures assez plausibles; aussi, laissons de côté pour l'instant l'intérêt artistique qui s'attache à ces monuments pour les étudier précisément au point de vue de l'épisode qui y est représenté. Il est certain qu'il s'agit d'une scène sanglante dans laquelle la personnalité humaine est en jeu. Devons-nous y reconnaître un fait militaire ou une cérémonie religieuse? Sommes-nous en présence de

[1] De nombreux cylindres nous montrent des têtes ainsi détachées du corps. — LAYARD, *Nineveh and Babylon*, p. 606, 614.

vaincus qui expient leur résistance sur un champ de bataille ou de victimes propitiatoires offertes en holocauste sur les autels des Dieux? C'est ce que nous allons examiner.

Les guerres à outrance ont été de tout temps en usage dans le monde oriental, et les Annales des rois d'Assyrie sont remplies du récit des sanglantes représailles des vainqueurs. Les textes chaldéens sans doute sont muets sur ce point, mais il est permis de supposer que les habitants de la Chaldée comprenaient la guerre comme les Assyriens, leurs éternels adversaires. — Nous savons comment les derniers rois d'Assyrie traitaient leurs ennemis dans leurs luttes contre la Chaldée [1]; les bas-reliefs sont remplis du spectacle de leurs cruautés. Ici, le roi vainqueur frappe de sa propre main les princes prisonniers [2]; là, il les fait écorcher vifs pour en étendre la peau sur les murs de la ville [3]; d'autres expirent sur des pals [4], tandis qu'on compte aux pieds du monarque des têtes fraîchement coupées [5]. Si nous rapprochons ces scènes de celles qui figurent sur nos cylindres, nous serons convaincus qu'il ne s'agit pas dans ces dernières d'un épisode guerrier, mais bien *d'un sacrifice religieux*.

Les sacrifices humains n'ont pas été étrangers aux anciens habitants de la Chaldée pas plus qu'aux autres populations du vieil Orient. Partout d'ailleurs, sur tous les points du globe, nous en trouvons la trace; c'est une triste coutume que l'on ne peut gratuitement attribuer aux peuples dans leur enfance, car des sociétés en pleine civilisation l'ont, hélas, pratiquée! et toujours, et partout, sous des formes différentes, le glaive s'est levé, les bûchers se sont dressés pour répondre à un sentiment égoïste et odieux, au nom d'un principe en vertu duquel l'homme s'arroge le droit de disposer d'une autre vie, et proclame comme le plus saint des dogmes le rachat de ses iniquités

[1] Layard, *Nineveh and Babylon*, p. 456.

[2] Layard, *A second Series, of the Monuments of Nineveh*, pl. 16, 19, 35, 37, 45. — Botta, *Le Monument de Ninive*, pl. 120. — Texte *W. A. I.* I, pl. 27-C. I, l. m. — Ibid. III, pl. 7-12.

[3] Layard, *The Monuments of Nineveh*, pl. 81. — Botta, *Le Monument de Ninive* pl. 118. — *Annales des rois d'Assyrie, passim.*

[4] Layard, *A second Series of the monuments of Nineveh*, pl. 22. — Ibid. *Nineveh and Babylon*, p. 456, 458. — Botta, *le Monument de Ninive*, pl. 145, II, 9.

[5] Layard, *The Monuments, etc.*, pl. 63. — Th. Pinches, *The Bronze ornaments of the Palacegate at Balawat*, P. IV, p. 4.

par le sang d'autrui[1]. Il est donc inutile de rechercher l'origine de cette coutume chez un peuple d'où elle aurait rayonné pour s'étendre de proche en proche. On distingue bien certains centres où elle paraît avoir été plus enracinée, mais son influence sur les populations voisines était restreinte et n'atteignait que des groupes que l'on peut considérer comme faisant partie de la même famille; la filiation que l'on voudrait établir s'efface en présence des difficultés qu'on rencontre pour en suivre la trace, tandis que le développement d'un principe commun suffit pour l'expliquer.

Dans la Haute-Asie, nous trouvons la pratique de ces horribles sacrifices chez les Phéniciens, les Hébreux, les Araméens. Ici nous n'avons pas à examiner si les Phéniciens en ont pris le germe sur les bords du Golfe-Persique pour le propager partout où pénétraient les vaisseaux de ces intrépides voyageurs. Ces sanglantes cérémonies étaient répandues dans toute la Haute-Asie et sanctionnées par toutes les religions. La manière dont Dieu tenta Abraham et les préparatifs du sacrifice dont la Genèse a donné le mémorable exemple nous démontrent qu'elles n'avaient alors rien d'anormal[2].

A une époque plus récente, nous voyons le peuple juif suivre l'exemple des populations au milieu desquelles le sort des armes l'avait jeté, et malgré les prescriptions de Jehovah et les avertissements des Prophètes, sacrifier des victimes humaines sur les Hauts-lieux[3]. Nous savons par la Bible qu'au VIIe siècle avant notre ère les habitants de Sippar sacrifiaient encore leurs fils et leurs filles, et que les enfants d'Israël avaient suivi leur exemple. Les circonstances dans lesquelles la Bible nous rapporte ce fait sont intéressantes à noter. La prise de Samarie nous est présentée dans le livre des Rois comme le châtiment que Jehovah infligea à son peuple pour avoir transgressé ses lois : il avait fabriqué des images d'airain, bâti des Hauts-lieux, élevé des Bocages et adoré Baal; enfin il avait fait passer par le feu ses fils et ses filles[4]. Jehovah, en punition de ces

[1] J. De Maistre. — *Soirées de Saint-Pétersbourg*, t. II, p. 321.

[2] Genèse, XXIII, 1.6 — 10.

[3] II, Rois, XVI, 3.4.

[4] II, Rois, XVI, 16.17.

forfaits, le livra au roi d'Assyrie qui, après la prise de Samarie, transporta les habitants dans les villes de son royaume [1] tandis que, d'un autre côté, ce prince fit venir dans Samarie à la place des enfants d'Israël des gens de Babel, de Cutha, de Hava, de Hamat et de Sépharvaïm (Sippar); or, comme les Assyriens transportés ne servaient pas l'Éternel suivant l'usage du pays, il arriva que le Seigneur envoya contre eux des lions furieux qui les tuaient. Quand le roi des Assyriens fut informé de ce fait, il ordonna d'aller chercher parmi les captifs israélites des sacrificateurs originaires de Samarie pour revenir dans leur patrie, au milieu des Chaldéens transportés afin de leur apprendre le culte qui devait être rendu au Dieu du pays; car chaque nation étrangère établie à Samarie avait conservé ses Dieux propres et les avait établis dans les Hauts-lieux que les Samaritains avaient précédemment élevés. Les gens de Babel avaient *Soccoth-Benoth;* les gens de Cutha, *Nergal;* ceux de Hamat, *Ascima;* les Haviens, *Nebchaz* et *Tartac* et ceux de Sépharvaïm *brûlaient au feu leurs enfants pour honorer Adramelec et Anamelec qui étaient les Dieux de Sépharvaïm* [2], de sorte que, par un étrange mélange, ils servaient l'Eternel et n'avaient pas pour cela abandonné leurs Dieux nationaux ni leurs pratiques religieuses. Il résulte même du texte biblique que les Chaldéens suivaient encore la coutume cruelle des sacrifices humains au moment de la dernière rédaction du livre des Rois.

Les sacrifices humains n'ont donc pas été étrangers *aux hommes de la Chaldée*; à plus forte raison, à leurs prédécesseurs *les hommes des Sumers et des Akkads*, et déjà on en a signalé la mention dans quelques textes antiques. Le passage le plus précis provient du grand ouvrage astronomique de la Bibliothèque de Sargon-l'Ancien, roi d'Agadé; il est écrit dans la langue primitive, et, par conséquent, remonte à l'occupation qui a précédé celle des fondateurs du Premier-Empire de Chaldée. Ce texte a été traduit en assyrien au temps d'Assur-bani-pal, et c'est accompagné de cette traduction qui nous permet de le comprendre, que nous le trouvons dans les fragments de la Biblio-

[1] II, Rois, XVII. 6. — Botta, pl. 10-II, 3. — *Annales des rois d'Assyrie*, p. 161.

[2] II, Rois, XVIII. 31. La transcription de la plupart de ces noms est évidemment défectueuse.

thèque de Ninive publiés par le Musée Britannique. Il était trop important pour passer inaperçu; M. Sayce qui le premier l'a mis en lumière, et, après lui, M. Lenormant, en ont donné des traductions dont nous ne nous écarterons pas [1].

« Pour qu'il extirpe son péché,
« L'enfant (l'homme) qui élève sa tête parmi les hommes,
« L'enfant a donné sa vie pour lui ;
« La tête de l'enfant pour la tête de l'homme a été donnée ;
« Le front de l'enfant pour le front de l'homme a été donné ;
« Le corps de l'enfant pour le corps de l'homme a été donné [2]. »

Ce passage ne dit pas de quelle manière le sacrifice était accompli. D'après un autre texte, M. Sayce a pensé qu'il avait lieu par le feu; nous le reproduisons également [3] :

« Quand Bin (Raman, le dieu de l'Air) est favorable, la prospérité (est assurée).
« Sur les hauteurs on brûle des enfants [4]. »

Nous ne discuterons point ces textes; il en résulte clairement malgré leur laconisme que les sacrifices humains étaient prescrits et recommandés comme une chose agréable aux Dieux, et si, dans certaines circonstances, ils ont dû avoir lieu par le feu, rien n'indique qu'ils n'aient pu s'accomplir d'abord par le glaive, et que le feu ne fût employé pour consumer les restes de la victime.

Les scènes que nous venons d'examiner méritaient à un double titre toute notre attention; nous nous sommes expliqué sur la sanglante cérémonie dont elles perpétuent le souvenir; au point de vue de l'art, elles attirent encore notre examen; elles sont gravées sur des cylindres

[1] *W. A. I.* IV, pl. 26 — Sayce, *On human sacrifice among the Babylonians*, dans les *Transactions of the Society of Biblical archéology*, t. IV, 1re partie, p. 25-29. — F. Lenormant, *Etudes akkadiennes*, t. III, 1re partie, p. 112.

[2] Cette tablette est marquée K, 5139, au Musée Britannique. — M. F. Lenormant en donne le texte et la traduction dans ses *Etudes akkadiennes*, 1re partie, 2e vol. p. 297-299. — Voyez également *Les Premières civilisations*, vol. II, p. 197.— M. Sayce en publie un texte plus complet avec une dissertation *On human sacrifice among the Babylonians*, dans les *Transactions of the Society of biblical Archéology*, vol. IV, 1re partie, p. 25-31.

[3] *W.A.I.* III, pl. 61, Obv. l. 33. — Sayce, *Astronomy of the babylonians*, dans les *Transactions, etc.* Vol. III, pl. 1, p. 274.

[4] Ce passage est ainsi conçu : *Ina niduti hablu arur.*

dont l'origine ne saurait être douteuse et qui appartiennent évidemment à une des écoles du Premier-Empire de Chaldée. Ce sont des cylindres de trois à quatre centimètres de hauteur, en marbre ou en jaspe, le plus souvent en hématite. La nature de la pierre, la manière de l'attaquer, le costume et le type des personnages qui y figurent ne laissent aucun doute sur leur provenance.

Fig. 97.



La pose du Sacrificateur et celle de la victime présentaient à l'artiste une réelle difficulté; il s'agissait de leur donner le mouvement que la scène comporte; nous avons vu (fig. 95) qu'il a été essayé et rendu quelquefois avec succès.

Fig. 98.



Remarquons en terminant que quelques artistes ont traité cette scène avec des détails qui nous prouvent, à la diversité des costumes, que ces sanglantes cérémonies n'étaient pas seulement usitées dans une localité particulière. C'est du moins ce que nous croyons comprendre par un cylindre en cornaline de la Collection du Cabinet des Médaillons, à la Bibliothèque Nationale (*Cat.* n° 724), que ous reproduisons ci-dessus (fig. 98).

LES BELTIS.

Jusqu'ici nous avons à peine soupçonné la figure de la femme sur nos cylindres ; serait-elle cachée sous les plis de ces longues robes qui dissimulent si bien toutes les formes? peut-être ; dans tous les cas, nous ne l'avons pas encore reconnue, mais nous allons la rencontrer particulièrement sous deux aspects bien caractéristiques que nous devons examiner maintenant. — Le premier nous la montre vêtue et souvent richement parée; — le second, dans un état complet de nudité Nous croyons que sous ces deux aspects la femme ne peut appartenir à la vie ordinaire et que l'artiste a eu nécessairement en vue des êtres d'une condition supérieure, quelques divinités du Panthéon assyro-chaldéen. Nous les désignerons sous le nom de *Beltis* parce que ce nom convient à toutes les Déesses, en attendant que nous puissions préciser la Divinité spéciale qu'on a voulu représenter. Il nous est donc indispensable de jeter un coup d'œil sur le Panthéon assyro-chaldéen. Malgré l'état incomplet des documents qui peuvent nous renseigner à ce sujet et qui ne nous permettent pas d'en reconstituer les détails, il y a déjà quelques faits que nous pouvons saisir et qui suffisent pour nous guider.

Les Déesses sont très nombreuses : nous savons, en effet, que le Panthéon assyro-chaldéen renfermait douze Grands-Dieux auxquels correspondaient autant de divinités féminines qui sont appelées les Grandes-Épouses (*ḥirati rabiti*); puis nous avons une série de Divinités secondaires avec autant de compagnes dont les noms figurent dans les inscriptions et dont on pourrait chercher également l'image sur nos cylindres.

Parmi les Grands-Dieux, nous distinguons une triade qui paraît tenir au milieu d'eux un rang supérieur; elle est composée de trois Divinités : Sin (le dieu Lune) particulièrement adoré à Ur et dont le symbole est exprimé par un croissant; Samas (le dieu Soleil) représenté par un disque lumineux; son culte était spécialement établi à Sippar; enfin, Istar, la Grande-Déesse vénérée à Érech et dont le symbole est figuré par une étoile; elle correspond dans le monde astronomique à la planète de Vénus. — Sin paraît avoir pour épouse *Sala*, une des plus anciennes Divinités du Panthéon originel; quant à Samas, on lui en attribue plusieurs : *Malkit*, *Anunit*, *Gula* et peut-être *Nana;* enfin, dans les temps plus modernes, *Lila* (la nuit). Istar est une Divinité féminine dont l'origine est assez incertaine : tantôt on la dit fille de Sin, tantôt fille d'Anu et de la déesse Anatu; comme épouse elle est associée à plusieurs divinités, même à des mortels; on la considère surtout comme épouse et mère d'une divinité mal définie, le *dieu rejeton*, que sa céleste origine n'a pu soustraire à la mort; dans tous les cas, Istar occupe toujours le premier rang parmi les Déesses. Mentionnons encore quelques-unes des divinités féminines les plus connues : *Tasmit*, la déesse de l'Intelligence, l'épouse de Nebo; — *Las*, la compagne de Nirgal, particulièrement adorée à Cutha; — *Zarpanit*, l'épouse de Bel-Marduk, la déesse de la Fécondité. — Citons également les noms de *Allat*, la déesse des Enfers; — *Dam-Kina*, la déesse de la Terre. — Si nous passons sous silence les autres divinités secondaires comprises sous le nom de *Beltis* dont le rôle est plus ou moins effacé, c'est qu'il nous paraît inutile d'en chercher l'image sur les cylindres, car pour répondre à tant de Déesses, n'oublions pas que nous ne trouvons que les deux types que nous avons indiqués d'une manière générale et dont nous allons essayer de dégager l'individualité. Voyons d'abord le type de la femme plus ou moins richement parée.

---

§ I.

La femme ne figure pas seulement sur les cylindres sous les deux aspects que nous venons de signaler. On a découvert en Chaldée de nombreuses statuettes en terre cuite ou en bronze[1] qui nous la donnent tantôt vêtue et parée, tantôt dans un état complet de nudité; de telle sorte que nous pouvons trouver dans ces œuvres des types analogues à ceux que nous rencontrons sur les cylindres. Les statuettes qui représentent la femme vêtue n'offrent ici aucun intérêt; elles nous prouvent seulement qu'on ne saurait voir dans ces images des personnages appartenant à la vie ordinaire, l'artiste a donc été inspiré par quelque pensée supérieure que nous allons essayer de pénétrer.

Fig. 99.



Nous mentionnons d'abord sur un cylindre du Musée Britannique, l'image de la femme parée (pl. IV, n° 6); devant elle le Sacrificateur. Souvent la scène se complète par le Pontife, les mains élevées dans la pose de l'adoration, par exemple sur un cylindre de la Collection du duc de Luynes (fig. 99); l'inscription nous donne ainsi le nom du propriétaire de ce cachet :

« Imgur-Sin, fils de Sin-idinnam, serviteur du dieu Sin. »

[1] Heuzey, *Catalogue des Figurines de terre cuite du Musée du Louvre.*

Il est bien évident que cette femme armée et parée dont nous avons l'image sous les yeux ne peut être une simple mortelle; on reconnaît du reste la Déesse à son costume, à ses splendides vêtements et surtout à cette tiare élevée, *insigne de la divinité*, comme nous allons bientôt le voir dans un texte.

Les inscriptions en effet nous parlent des riches vêtements que portent les Dieux et les Déesses dans les cérémonies du culte; le luxe s'étendait même au-delà des vêtements que l'artiste avait sculptés; on habillait les images déjà parées; nous en avons la preuve par les points d'attache dont on trouve la trace sur les statues, mais surtout par les textes qui sont très explicites à cet égard. Une tablette du Musée Britannique énumère ainsi les offrandes qu'un roi du Prèmier-Empire assyro-chaldéen avait faites au dieu Marduk et à la déesse Zarpanit:

> « J'ai donné, dit le Roi, quatre talents d'or [1] pour le vêtement du dieu Marduk et de la déesse Zarpanit; j'ai revêtu Marduk et Zarpanit d'un grand vêtement d'or; je l'ai orné de dix pierres précieuses [2] dont la renommée est sans égale. Je les ai données pour la statue de Marduk et de Zarpanit; j'en ai orné les vêtements d'étoffes de leurs grandes Divinités et les tiares aux cornes élevées, les tiares de domination, insignes de leur Divinité [3]. »

C'est une tradition de tous les temps et de tous les lieux; aussi nous constatons en passant cette curieuse coutume en Grèce où il y avait une cérémonie toute spéciale pour habiller les statues; cette cérémonie s'appelait Στολισμός, le prêtre chargé de l'accomplir, Στολιστής. Un passage de Bérose conservé par Hésychius nous donne le nom d'une prêtresse chargée de la toilette de la déesse Héra, celle qui habille la Déesse (ἡ κοσμήτρια τῆς Ἥρας); il la nomme Sarachéro [4].

Comment les artistes ont-ils rendu notre Déesse? Les traits de la figure sont toujours largement traités, et malgré les difficultés qui

[1] 122 kil. représentant une valeur de 366,000 fr., suivant l'évaluation du talent fixé, d'après M. Oppert, à 39 k. 303. — Conf. *L'étalon des mesures assyriennes*, p. 90.

[2] Malgré le grand intérêt de ce passage, nous devons passer sous silence l'énumération des dix sortes de pierres précieuses parce qu'elles sont exprimées par des complexes dont la transcription et la signification ne sont pas établies.

[3] *W. A. I.* II, pl. 38. 2.

[4] F. Lenormant, *Essai de commentaire, etc.*, frag. XX, p. 440.

résultent de la matière et des instruments employés, l'effet est quelquefois rendu sans modelé, mais avec une finesse suffisante pour s'harmoniser dans l'ensemble. Bien que la figure soit de face, tandis que les autres personnages se présentent de profil, la Déesse, vivante comme tout ce qui l'entoure, paraît prendre part à l'action qui s'accomplit.

Maintenant quelle est cette Déesse qui a le privilège d'être pour ainsi dire exclusivement représentée sur nos cylindres? Il ne faut pas nous perdre au milieu des nombreuses Beltis qui auraient pu mériter cet honneur; pour une raison quelconque, si la piété du Chaldéen leur a élevé des statues, il n'y en a peut-être qu'une qui ait exercé le talent des graveurs, car le type est constant; la différence n'est sensible que dans la pose et dans quelques détails intentionnels sans doute, mais qui ne peuvent la diversifier pour le moment du moins [1]. Selon nous, cette Déesse est Istar, la Grande-Déesse d'Érech, celle dont le nom est toujours invoqué dans la triade des trois grandes divinités dont les symboles figurent le plus souvent sur nos cylindres comme sur tous les monuments religieux de cette époque.

Fig. 100.



Les attributs ne nous laissent en effet aucun doute : Istar joue un rôle multiple, mais le plus souvent elle est désignée comme la déesse des armées, la reine des batailles, celle qui donne la victoire et qui juge les combats. N'est-ce pas pour répondre à cette idée qu'on la représente ainsi parée et armée portant sur ses épaules l'arc et le

[1] Nous faisons ici des réserves, car ces détails pourront peut-être un jour motiver une différence que nous ne saurions justifier quant à présent.

carquois? Il y a plus, un texte de la Bibliothèque de Ninive nous donne une longue énumération des attributs des Dieux et des Déesses; chaque divinité a ses qualifications particulières; or, parmi celles que nous trouvons pour la déesse Istar, nous voyons qu'elle est appelée *Istar aux Lions*[1].

Un cylindre publié par Rich[2] nous montre la Déesse assise sur un trône richement orné, les pieds sur un lion; devant elle, sur un autel reposent les objets destinés au sacrifice; puis, le mystagogue conduit par la main l'initié portant dans ses bras un chevreau; il est suivi du Pontife qui tient de la main droite un rameau chargé de fruits; enfin, un chien clot cette scène si lisiblemnet écrite sur le cylindre. En haut, dans le champ, en face de la Déesse, le croissant, symbole du dieu Sin, et l'étoile rayonnante, symbole de la déesse Istar (fig. 100).

Fig. 101.



Pouvons-nous hésiter à reconnaître encore cette Déesse sur un cylindre de la Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 834) où nous la voyons telle que nous la connaissons déjà, mais *debout sur deux lions,* recevant l'hommage d'un sacrifice avec un appareil qui ne peut laisser de doute sur son rôle militaire (fig. 101). Derrière le personnage chargé de la victime, nous trouvons d'abord un serviteur portant la corbeille, puis le Pontife dans la pose de l'adoration, et enfin un guerrier armé de l'arc. Notons en passant que c'est la seconde fois que nous avons occasion de rencontrer un guerrier sur les cylindres de la Chaldée (fig. 58, *supra*), et dès lors cette dernière figure est très intéressante à relever pour bien préciser son caractère.



[1] *W. A. I.* IV, 66, *Rev.* c. 6, l. 25.

[2] Rich, *Narrative of a Journey to the site of Babylon, in* 1811, app. pl. X, n° 10. — Voyez aussi Munter, *Religion der Babylonier,* pl. I, n° 5.

N'oublions pas le texte que nous avons cité (p. 145, *supra*) et qui nous apprend qu'on offrait à Istar le sacrifice d'un chevreau. Or, nous trouvons encore cette cérémonie sur un cylindre du Musée du Louvre (fig. 102) où le sujet, traité d'une manière archaïque, ne nous laisse aucun doute à cet égard.

Fig. 102.



Citons enfin (fig. 103) un cylindre du Musée de Vienne où nous voyons la Déesse au milieu d'une scène plus compliquée dont nous ne chercherons pas à déterminer le sens.

Fig. 103.



Nous croyons pouvoir affirmer que nous avons dans toutes ces scènes l'image de la déesse Istar, malgré les variantes qui pourraient laisser soupçonner la présence d'une autre divinité.

Nous savons en effet que le rôle de cette Déesse est non-seulement multiple, mais encore que son culte a subi à travers les siècles bien des métamorphoses. Chaque localité avait sa divinité protectrice et a voulu lui attribuer le nom d'Istar; de là une confusion inextricable dans la hiérarchie d'un polythéisme encore inexpliqué. C'est ainsi que nous trouverons en Assyrie deux Istar, Istar de Ninive et Istar d'Arbèles; puis ce nom se généralisant, les divinités locales deviendront autant d'Istar, et on confondra sous ce nom toutes les Déesses; de sorte que cette appellation sera prise comme une désignation pareille à celle de

Beltis et passera dans les formules d'invocation si fréquentes dans les inscriptions pour désigner toutes les Déesses qui habitent le pays d'Assur (*Ilani au Istarati asibuti mat Assur*). C'est ainsi que ce mot a été appliqué dans le texte de la Bible aux divinités féminines du Panthéon assyro-chaldéen.

Avant de nous occuper du second type de la femme, nous devons signaler des cylindres qui vont nous la présenter dans son rôle de mère. Notons en passant comme type de la femme-mère des monuments dont nous n'avons pas à nous préoccuper, des statuettes en terre cuite représentant une femme tenant dans ses bras un enfant nouveau né [1]. La scène va se développer sur un cylindre de la Collection du Louvre que nous croyons pouvoir rattacher à l'école d'Érech.

Fig. 104.



Le sujet est des plus intéressants (fig. 104); un personnage assis, coiffé de la tiare aux bords relevés, les cheveux flottant sur le dos, revêtu du costume que nous avons tant de fois rencontré, est assis à l'ombre d'un arbre aux branches étendues; c'est peut être une femme? Sur ses genoux, un jeune enfant se retourne vers lui, pendant qu'un autre individu debout, tête nue, présente une coupe au personnage assis ou à l'enfant; un peu plus loin, un serviteur s'agenouille devant un trépied sur lequel repose un vase d'une assez grande dimension; au-dessus, trois amphores aux formes élégantes et élevées décorent l'intérieur d'un appartement [2].

Tel est l'ensemble de la scène dans toute sa naïveté. Le costume

[1] Le Musée du Louvre possède quelques échantillons de ce type. — Conf. Heuzey, *Catalogue des Figurines antiques de terre cuite*, p. 25, nº 1, 23-24.

[2] Cette scène est assez fréquente, car nous en connaissons d'autres exemples sur des cylindres dont malheureusement nous n'avons pas conservé l'empreinte.

de la figure assise nous empêche d'y voir une scène vulgaire et appelle notre attention sur les légendes où les enfants sont en jeu; nous en citerons plusieurs. Nous avons d'abord celle qui a trait à la naissance du dieu Dumuzi, époux et fils de la déesse Istar; nous ignorons, il est vrai, les détails de son enfance, mais nous savons par la légende le dévouement de la céleste Mère pour aller au séjour des ténèbres, au séjour d'où on ne revient pas, chercher son fils qu'une mort prématurée lui avait ravi. Notre cylindre nous présente peut-être Istar dans son rôle de mère.

Rappelons toutefois une légende relative à un *Enfant trouvé*, car cette légende renferme des détails qui pourraient s'appliquer au sujet de notre cylindre. En effet le texte nous dit que l'enfant a été recueilli dans un chemin auprès d'une citerne; on l'a arraché à la voracité des chiens et des corbeaux; on l'a présenté au *Devin* qui, d'après l'examen de certaines particularités des pieds, a dressé sa généalogie; puis *on lui a donné une nourrice qui l'a élevé en lui cachant son origine*, et, devenu homme, il a été reconnu par son père[1]. Les circonstances au milieu desquelles l'enfant a été élevé sont-elles assez caractéristiques pour en faire l'application à notre monument? Je n'oserais l'affirmer.

Enfin nous devons encore songer à la légende relative à Sargon-l'Ancien, car elle trouverait également ici une application possible. Nous rappellerons à ce sujet le texte dans lequel le roi raconte ainsi lui-même le mystère de sa naissance :

> « Ma mère m'a conçu sans la participation de mon père pendant que le frère de mon père opprimait le pays. Elle m'a conçu dans la ville d'Azupérani qui est située sur les bords de l'Euphrate. Ma mère devint enceinte; elle m'a mis au monde dans un lieu caché; elle m'a déposé dans un berceau d'osier; elle l'enduisit de bitume et me déposa sur le fleuve qui m'emporta vers Akki, le chef des eaux. *Akki, le chef des eaux m'éleva ; Akki, le chef des eaux, me prit comme son ouvrier, et Istar me fit prospérer dans la culture*[2]. »

Avons-nous sur notre cylindre les premiers soins donnés dans la maison de Akki à l'enfant exposé sur l'Euphrate? c'est douteux. Dans

[1] *W.A.I.* II, pl. 6. — *Documents juridiques*, p. 42 et 48.

[2] *W.A.I.* III, pl. 47.

tous les cas, nous sommes en présence d'une scène qui nous transporte au-delà de la vie réelle. L'enfant est particulièrement intéressant; le corps mouvementé est bien compris; assis sur les genoux, j'allais dire de sa mère, il se retourne, les bras étendus vers elle, plein d'expression et de sentiment.

Rien ne vient nous renseigner sur la date de ce petit monument, ni sur sa provenance. L'analogie des costumes, la manière dont les vêtements sont traités, nous le font attribuer à l'école d'Érech; quant au sujet, nous pensons, en définitive, qu'on peut le rattacher à l'enfance du fils de la déesse Istar. C'est bien la même Divinité que nous avons vue dans les scènes religieuses que nous avons signalées (fig. 100, 103) et qui se présente ici dans son rôle de mère.

Quelquefois la femme n'est point parée de ces splendides vêtements ni entourée de cet appareil solennel qui nous signale sa divinité; aussi, l'ensemble de la scène nous fait songer au rôle de la femme dans une condition ordinaire et nous croyons avoir devant nous un épisode de la vie privée?

Fig. 105.



Nous relevons, à cet effet, sur un cylindre du Musée Britannique (fig. 105), reproduit par Cullimore (n° 90) et par Lajard (*Mithra*, pl. IX, n° 6) une scène dans laquelle nous voyons encore un enfant sur les genoux d'un personnage assis; devant lui une femme, dont le sexe est bien indiqué par le modelé des seins, s'entretient avec un troisième personnage, tandis qu'un quatrième emporte un enfant dans ses bras; mais nous n'avons plus ces grands personnages coiffés de la tiare élevée; leur costume est des plus simples, ils ont les cheveux relevés derrière la tête, selon la coutume des habitants du sud de la Mésopotamie.

Quelle que soit la signification de cette scène, elle appelle notre attention sur la constitution de la famille chaldéenne. Le rôle de la femme étant toujours plus effacé que celui de l'homme, il est très difficile de déterminer sa condition dans la légende ou dans la vie réelle dont nous ne connaissons pas encore les détails. Cependant nous pouvons affirmer que la femme avait une large part dans la famille; de nombreux exemples nous prouvent en effet qu'elles avaient leur cachet, cylindre talismanique dont elles faisaient usage comme les hommes sur les actes d'intérêt privé. D'un autre côté, nous trouvons dans les textes, parmi les noms des souverains, celui de reines dont l'administration n'a pas été sans influence sur la destinée des États. A côté de l'épouse (*ḥirat*) nous voyons sans doute figurer des esclaves (*ardat*); mais il serait téméraire de se prononcer sur leur condition en présence des nombreux textes qui pourront l'établir un jour et qui sont rédigés dans les idiomes de la Chaldée encore incompris. Un document d'une époque postérieure à celle que nous étudions renferme des conventions matrimoniales sur lesquelles il serait intéressant de s'expliquer; mais leur laconisme ne nous permet pas de reconstituer cet ensemble que nous trouvons si clairement indiqué dans la Genèse biblique au temps d'Abraham, et qui paraît réaliser le type de la famille à cette époque. Il ne faut pas cependant trop se presser de l'accepter ainsi. Qui nous dit comment la famille chaldéenne était constituée à Ur ou à Agadé? nous savons seulement que la femme devait avoir en Chaldée une place dans la vie sociale que le Pentateuque ne lui a jamais accordée. Il ne faut donc pas croire *à priori* que la femme était déjà réduite, dans l'antique Orient, à cet état d'infériorité dégradante où de nos jours elle se trouve chez les peuples soumis à la loi de Mahomet, soit qu'ils appartiennent à la race arienne, scythique ou sémitique; c'est donc avec empressement que nous devons chercher à connaître son rôle dans ces différentes civilisations, lorsque nous pouvons l'étudier au moment où chacune d'elles devait avoir le développement spontané de sa race.

---

§ II.

Nous arrivons à la partie la plus intéressante de notre sujet, mais nous ne pouvons dissimuler notre embarras en présence du type étrange qui nous est offert; il faut d'abord, pour l'étudier froidement, nous cantonner en Chaldée sans regarder au dehors, pour accepter d'une manière désintéressée le fait nouveau qui nous est révélé, c'est à dire la représentation d'une femme nue sur des monuments de provenance purement chaldéenne. Nous n'avons plus à en chercher la signification dans un épisode de la vie ordinaire; nous ne devons pas surtout songer à la considérer comme le produit de la pensée réfléchie répondant à une idée purement esthétique. Nous connaissons suffisamment, en effet, les œuvres de la Chaldée pour être convaincus que les artistes ne sont jamais parvenus à ce degré de culture où ils pouvaient se complaire à rendre les formes de la nature dans le seul but d'arriver à la réalisation du beau.

Constatons surtout que les artistes chaldéens représentaient depuis longtemps la femme dans un état de nudité complète. Nous en avons la preuve par des monuments d'une antiquité incontestable, non-seulement par les cylindres où nous la voyons ainsi, mais encore par des statuettes en terre cuite et en bronze qu'on rencontre abondamment dans les ruines de la Mésopotamie-Inférieure. Ces monuments ont dû procéder d'une pensée commune dont l'influence a pu s'étendre au-delà des œuvres des graveurs; nous devons donc les mentionner.

Citons d'abord des statuettes en bronze généralement de 0,20 de hauteur représentant la femme d'une manière très pittoresque. Le torse fin et délicat nous montre une femme nue, les bras élevés, portant élégamment sur la tête un vase ou une corbeille; quelquefois

le corps à partir de la ceinture est terminé par une sorte de gaine qui réunit les jambes, et sur laquelle on lit une inscription au nom d'un des plus vieux souverains du Premier-Empire. Une de ces statuettes au Musée du Louvre [1] porte celui de Koudour-Mapouk (fig. 106), un prince qu'on a voulu rapprocher de la dynastie à laquelle devait appartenir le Kodor-Laomer de la Genèse. Quelques statuettes nous montrent des femmes entièrement nues dans la même position [2]. Nous n'avons pas rencontré ces types sur les cylindres, mais nous devions les mentionner pour constater que les artistes, dès cette haute antiquité, avaient déjà représenté la femme nue et avaient réussi à lui donner une certaine grâce dans une pose de naïve chasteté.

Fig. 106.



Le type qui se rapproche le plus de celui qui est représenté sur les cylindres, nous est donné par des terres cuites de 0,15 de hauteur environ [3]. La femme est entièrement nue, debout, les mains ramenées sur la poitrine, un peu au-dessous des seins. Les traits sont souvent d'une grande finesse et annoncent la jeunesse du sujet. Ce type s'est perpétué jusqu'aux époques relativement modernes. On comprend facilement par la nature du travail du modeleur que le sujet a été exécuté dans un moule à une seule pièce pour être vu de face; les négligences qui laissent le dos inachevé en donnent la

[1] A. de Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. 1.

[2] G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 329.

[3] Heuzey, *Catalogue des Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, t. I, p. 26 et 32, nos 32 à 63, pl. 2, fig. 4.

certitude. De tout temps, le modeleur en terre plastique a procédé de la même manière, ainsi qu'on peut s'en convaincre en étudiant les œuvres des artistes de la Grèce ou de l'Italie dont nous avons de si nombreux exemples. Le type que nous reproduisons (fig. 107), est relativement moderne : il est postérieur au Dernier-Empire de Chaldée. Les traits de la femme sont alourdis; elle a vieilli. D'un autre côté, le travail est peu soigné; il est souvent resté à l'état de véritable *maquette*, de simple ébauche, dans laquelle on reconnaît, il est vrai, la pose primitive, mais il manque d'une exécution correcte et achevée[1]. Les nombreuses reproductions à peu près identiques de cette figure dans des moules différents dénotent que les artistes les exécutaient d'après un type arrêté.

Fig. 107.



Mentionnons également un autre type qui se rattache aux derniers cylindres que nous avons cités : c'est celui de la femme-mère. La statuette que nous reproduisons (fig. 108), nous montre également une femme entièrement nue, mais elle porte dans ses bras un enfant. Nous n'avons pas rencontré ce type sur les cylindres; nous avons déjà fait, il est vrai, allusion à une scène analogue (fig. 104, 105, *supra*), alors la femme était habillée et nous avons hésité à nous prononcer sur le caractère de cette figure qui pouvait être une Déesse, mais qui paraissait, dans certains cas, représenter une simple mortelle. Ici, il n'y a plus d'indécision; cette femme-mère est bien une divinité et nous n'hésitons pas à y reconnaître la déesse Istar. C'est en effet la seule divinité du Panthéon assyro-chaldéen qui nous soit indiquée dans son rôle de mère; le sentiment maternel est exalté chez elle au-delà de toute expression; à chaque instant, on nous parle de sa tendresse exagérée pour cet enfant mystérieux, le *Dieu rejeton*, le *Petit divin*, qui n'a pas été affranchi de la mort et qu'elle a été disputer aux puissances du Pays dont on ne revient pas. Il y a là peut-être un épisode

Fig. 108.



[1] Heuzey, *Catalogue des figurines*, p. 30, nos 30, 31, et pl. 2, fig. 3.

qui se rattache à une légende que nous allons bientôt faire connaître, pour voir si nous en trouverons le souvenir sur nos cylindres.

Il faut peut-être renoncer à pénétrer l'idée première qui a inspiré le type de la femme nue dans l'antique Chaldée et qui semble lui être resté tout particulier. Si nous le suivons en Assyrie, nous ne trouverons pour le représenter qu'une statue de femme découverte dans les ruines de Ninive et qui porte une inscription au nom d'Assur–Bel–Kala, un roi assyrien antérieur au dixième siècle avant notre ère. Cette statue, en calcaire gris, figure aujourd'hui au Musée Britannique. D'un autre côté, nous devons sans doute signaler des statuettes en ivoire (fig. 109), provenant des fouilles de Nimroud et qui paraissent reproduire un type analogue, mais elles en diffèrent essentiellement, parce qu'elles ont un caractère égyptien très prononcé ; aussi, nous nous expliquerons un jour sur l'origine de ces curieuses statuettes. En attendant, voyons les types qui sont représentés sur les nombreuses intailles chaldéennes que nous possédons.

Fig. 109.



Fig. 110.



Constatons d'abord une certaine diversité dans la pose de cette figure qui nous avait paru calquée sur un type unique au premier abord, car les différences s'accentuent à mesure qu'on étudie ces images avec attention. D'où viennent-elle? Dans les temps reculés où nous nous trouvons, l'idée de chaque époque, de chaque localité peut se caractériser par des nuances qu'il faut signaler, mais la difficulté d'arriver à en préciser la signification est d'autant plus grande que nous n'avons pour nous guider aucun indice à cet égard.

Un cylindre en cornaline dont l'empreinte nous a été communiquée par M. Barré de Lancy en 1863, nous présente (fig. 110) la

femme, le corps de face, la tête de profil, le bras droit ramené à la ceinture, le bras gauche gracieusement relevé ; à côté de cette figure, l'inscription nous apprend que c'est le cachet d'une femme :

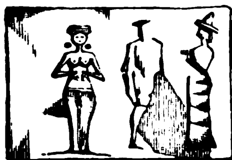
« Kisti-Bin, fille de Tabni..., servante du dieu Bin. »

Fig. 111.



Nous voyons sur un cylindre en hématite de la Bibliothèque Nationale (*Cat.* n° 784) le même type (fig. 111) à côté de deux personnages, le Pontife et le Sacrificateur ; la scène est accompagnée de deux lignes de caractères frustes exprimant le nom de deux Divinités.

Fig. 112.



Maintenant un cylindre en hématite du Musée de La Haye (*Cat.* n° 116-99) nous donne un type très différent (fig. 112) ; la femme est entièrement de face, mais les deux mains sont ramenées sur la poitrine au-dessous des seins. C'est la pose ordinaire de statuettes en terre cuite ou en bronze que nous avons indiquée. Notons que cette femme porte un collier et des boucles d'oreilles ; derrière elle le Sacrificateur et le Pontife.

Fig. 113.



Un autre cylindre en hématite de la même Collection (*Cat.* n° 123-135) nous montre la femme nue à côté du Sacrificateur (fig. 113) et sur l'autre moitié du cylindre une création fantastique.

La Collection du duc de Luynes (fig. 114) nous offre encore le

même type de la femme en présence du Sacrificateur, et sur l'autre moitié du cylindre, partagé en deux registres séparés par une bande

Fig. 114.



d'ornements, des créations fantastiques dont nous n'avons pas à nous occuper. Le travail de l'intaille présente un modelé très soigné.

Fig. 115.



Cette recherche de la forme commence à disparaître ainsi que nous pouvons le constater (fig. 115) sur un cylindre de la Collection Soubi-Bey dont l'empreinte m'a été communiquée de Constantinople en 1863; le dessin nous donne simplement une silhouette, et le sexe n'est plus caractérisé que par l'exagération des hanches.

Fig. 116.



Enfin, sur un cylindre en marbre brun du Musée de La Haye (*Cat.* n° 117-41), bien que les personnages soient de plus grande dimension (le cylindre a 0,028 de hauteur), toute trace de modelé a absolument disparu (fig. 116); la femme n'est plus indiquée que par

des lignes, tandis que l'exécution des autres personnages est au contraire assez soignée. L'inscription nous apprend que c'est encore un cachet de femme[1] :

« Nisia, fille de Sin-lime, servante du dieu Sin. »

Notons enfin qu'on trouve souvent cette figure dans le champ des cylindres comme un accessoire; nous la voyons, notamment, sur un cylindre du Musée de La Haye (*Cat.* n° 124-90) que nous avons reproduit dans nos planches héliographiques (pl. IV, n° 4), à côté du Pontife et du Sacrificateur, au milieu d'un assemblage assez bizarre de symboles de différentes natures.

Nous croyons avoir réuni les types les plus fréquents avec les nuances qui peuvent les diversifier. Quelle que soit la scène principale, constatons surtout que la femme n'a rien de vivant et qu'elle paraît toujours isolée au milieu des personnages qui l'entourent, parfaitement indifférente à l'action qui s'accomplit auprès d'elle.

On comprend combien il est difficile d'époquer toutes ces œuvres et de trouver dans leur exécution un renseignement utile à cet effet. Nous avons vu la femme à côté des types de personnages dont nous connaissons la haute antiquité; dès lors, nous avons été fondé à affirmer qu'elle participait de la même ancienneté, ou tout au moins, si elle figurait comme idée moderne à côté de sujets plus anciens, on pouvait supposer vraisemblablement que les artistes perpétuaient une scène antique où aurait figuré d'une manière également antique ce même type de femme et que, devenus plus habiles, ils y auraient substitué un produit plus achevé. Mais alors pourquoi auraient-ils concentré tous leurs soins sur un type et conservé le caractère archaïque des autres? Voilà ce qui nous donne à penser que ces sujets ont dû être traités avec un parti pris, d'autant plus que si nous voyons la femme supérieure comme exécution sur le cylindre de la Collection du duc de Luynes (fig. 114), sur le cylindre du Musée de La Haye (fig. 116), c'est la femme qui paraît inférieure aux autres personnages.

[1] Nous avons rencontré déjà plusieurs fois des noms de femmes sur des cylindres où l'image de la femme nue est représentée. Il ne faut pas se hâter de conclure de cette circonstance que ces cachets leur étaient exclusivement réservés; il y a là sans doute une préférence incontestable, mais qui ne saurait être généralisée.

Il est donc bien difficile de se prononcer d'après la nature du travail sur la date que nous devons assigner à nos cylindres.

Quant au sujet, en se reportant à ce que nous avons dit précédemment lorsque nous avons indiqué le rôle de la femme dans la famille chaldéenne, nous acquérons encore la certitude que l'artiste nous transporte au-delà de la vie réelle, et nous sommes obligé d'aller chercher l'explication de sa pensée dans les mythes et dans les légendes. Nous avons déjà signalé (fig. 108) des statuettes représentant une femme tenant dans ses bras un enfant nouveau-né ; nous y avons soupçonné un épisode de la vie d'Istar ; aurions-nous un autre fait relatif à la même Déesse? Rappelons-nous cette légende dans laquelle la déesse Istar est forcée de se dépouiller de ses vêtements, de ses ornements, de ses bijoux pour aller chercher son fils au séjour des Morts ; nous devons en rapporter ici un passage d'une manière complète pour pouvoir apprécier l'influence que cette légende aurait eue sur les œuvres des artistes.

Istar, la Grande-Déesse de la Chaldée, nous offre le caractère d'une divinité véhémente, emportée, devant laquelle tout doit céder. Nous l'avons vue dans sa lutte contre Isdubar excitant le courroux de son père. Aujourd'hui elle veut descendre au séjour des Morts pour y rechercher un fils enlevé prématurément à sa tendresse ; elle arrive à la porte *du Pays Immuable;* un colloque s'engage entre elle, le Gardien de la sombre demeure et la déesse Allat qui règne sur ce triste domaine. Il a été difficile aux premiers interprètes de fixer la coupure du dialogue pour faire la part de chaque interlocuteur, mais aujourd'hui il n'y a plus d'hésitation sur ce point ; laissons parler le texte dont chaque détail doit être apprécié pour savoir si nous pouvons en faire l'application à notre sujet. Istar veut donc entrer, et elle se présente, arrogante, impérieuse au seuil de la porte impénétrable :

— « Gardien de ces lieux, ouvre la porte !
« Ouvre la porte pour que j'entre, moi !
« Si tu n'ouvres pas la porte, si je n'entre pas, moi, j'assiégerai la porte, j'en briserai les ferrures ;
« Je démolirai l'enceinte ; je franchirai la clôture ;
« Je ferai sortir les morts comme des loups affamés ;
« J'augmenterai les vivants du nombre des morts ressuscités. »

Le Gardien ouvrit la porte, il parla et dit à la Grande-Déesse Istar :

— « Sois la bienvenue, Déesse, ne fais point cela, je vais porter ton désir à la Reine des Grands-Dieux. »

Le Gardien entra et dit à (Allat) la Grande-Déesse de la Terre :

— « Souveraine de ces lieux, ta sœur Istar veut entrer ici; elle méprise la défense des grandes lois de ce séjour. »

Allat, la Déesse de la Terre, ouvrit la bouche (et dit) :

— « Nous, nous sommes comme l'herbe coupée (eux comme) le bronze;

« Nous, nous sommes comme la plante fanée (eux comme) l'arbre fleurissant;

« Elle m'apporte le courroux de son cœur, le courroux de son foie. »

— « Souveraine de ces lieux (reprit Istar), moi, je ne dois pas contester avec toi;

« Je me mangerai (la chair?) comme du pain; je boirai mon (sang?) comme l'eau des ruisseaux;

« Laisse-moi pleurer sur les héros dont j'ai livré les épouses;

« Laisse-moi pleurer sur les esclaves abandonnées;

« Laisse-moi pleurer sur l'enfant nouveau-né enlevé avant le temps. »

— « Va, Gardien (dit Allat), ouvre-lui la porte;

« Dépouille-la de ses vêtements, suivant l'antique usage. »

Le Gardien s'en alla et lui ouvrit la porte :

— « Entre, Déesse, et que ta volonté s'accomplisse;

« Le palais du Pays Immuable va s'ouvrir devant toi. »

(Istar) franchit la première porte, (le Gardien) la toucha et il lui enleva la grande couronne qui ornait sa tête.

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu la grande couronne qui orne ma tête? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Elle franchit la seconde porte, il la toucha et lui enleva ses boucles d'oreilles.

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu mes boucles d'oreilles? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Elle franchit la troisième porte, il la toucha et lui enleva les pierres du collier qui ornait son cou. »

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu les pierres du collier qui orne mon cou? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Elle franchit la quatrième porte, il la toucha et lui enleva la tunique qui couvrait son corps.

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu la tunique qui couvre mon corps? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Elle franchit la cinquième porte, il la toucha et lui enleva la ceinture de pierres précieuses qui ornait sa taille.

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu la ceinture de pierres précieuses qui orne ma taille? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Elle franchit la sixième porte, il la toucha et lui enleva les anneaux qui ornaient ses mains et ses pieds.

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu les anneaux qui ornent mes mains et mes pieds? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Elle franchit la septième porte, il la toucha et lui enleva le voile qui couvrait sa pudeur.

— « Pourquoi, Gardien, m'enlèves-tu le voile qui couvre ma pudeur? »

— « Entre, Déesse, c'est ainsi que l'exigent les lois de la Grande-Déesse de la Terre. »

Et alors Istar entra dans le séjour du Pays Immuable, du Pays dont on ne revient pas. »

Amenée prisonnière devant Allat, Istar fut accueillie par une raillerie sinistre de la Grande-Déesse; celle-ci sembla se moquer de l'imprudente qui avait abandonné le Ciel et la Terre, et qui dépouillée de ses amulettes s'était livrée témérairement aux puissances d'outre-tombe. Istar ressentit l'injure et s'emporta au point d'essayer de se jeter sur sa sœur; vains efforts! elle fut bientôt la proie des maladies et des maux qui accablent l'humanité et réduite à l'impuissance. Cependant les Dieux inquiets de la disparition de leur compagne s'émurent des désordres qui remplissaient le monde en son absence; aussi un Dieu nouveau, *Uddusnamir*, le messager des femmes fut créé pour obliger Allat à se soumettre à son tour et à rendre sa prisonnière. Accompagnée de son guide, Istar repassa les portes qui s'étaient fermées sur elle; à chaque station on lui restitua les ornements dont elle avait été dépouillée, et de nouveau richement parée, après avoir bu les ondes qui font oublier la connaissance de nos destinées, elle reprit son rang parmi les Dieux.

Trouvons-nous sur nos cylindres une des phases de cette étrange pérégrination? Nous l'avons cru un moment; car un cylindre que nous avons cité (fig. 112) nous montre la femme n'ayant d'autres ornements que des boucles d'oreilles et un collier. Nous avons cherché à compléter l'histoire des différentes stations de cette lugubre toilette, mais rien n'est venu corroborer les rapprochements que nous voulions tenter entre les sujets de nos cylindres et le récit de la légende. Si l'artiste avait eu en vue ce voyage, nous aurions certainement retrouvé parmi toutes ces représentations une série plus ou moins nombreuse des épreuves que la Déesse a subies, et surtout la plus remarquable, la dernière; mais alors ce n'est point seulement une femme nue que l'artiste aurait eu à représenter, il nous eût montré la déesse Istar en présence de la déesse Allat. Or nous n'avons jamais rencontré le concours de deux divinités féminines sur nos cylindres, tandis que nous y trouvons toujours une femme isolée au milieu de cérémonies auxquelles elle ne paraît point prendre part.



Aucun autre texte ne nous révèle, jusqu'ici du moins, une circonstance qui puisse motiver la représentation de la femme nue; aussi pour l'expliquer nous en sommes réduits aux hypothèses. Disons d'abord que nous ne saurions voir dans ces naïfs produits de l'art la manifes-

tation d'une pensée impure; rien dans les textes ne vient appuyer cette idée; nous devons donc l'écarter *à priori*. Voyons le sujet en lui-même: ces différentes images nous ont surtout frappé par leur immobilité; lorsque tout semblait vivre sur les cylindres d'une vie réelle, Sacrificateur, Pontife, Initié, Serviteur, cette figure de femme, étrangère à la scène qui s'accomplit autour d'elle, ne nous a pas paru appartenir au monde des vivants; aussi nous avons songé à la déesse Allat, la déesse des Morts; mais nous n'avons rien trouvé pour fortifier cette idée. Nous avons ensuite pensé à l'image même de la Mort; nous trouvions quelques indices à l'appui de cette dernière conjecture dans un monument du Musée Britannique qui représente un défunt dans un sarcophage, le corps engagé dans des bandelettes qui en font soupçonner la forme, les mains laissées libres, ramenées sur la poitrine. Il y a plus; si nous consultons le travail de l'intaille alors que les personnages de la scène sont rendus avec un soin tout particulier pour leur donner l'apparence de la vie, lorsque les traits de la Beltis armée sont si délicatement traités, il nous a paru que le graveur, dans cette figure isolée, semblait l'avoir intentionnellement négligée et ne l'avoir rendue que par des lignes qui en expriment sommairement l'ensemble.

Enfin, si ce n'est pas la déesse des Morts ni l'image de la Mort, serait-ce l'indication d'une statue? En Assyrie nous trouverons des œuvres dans lesquelles le graveur nous fait comprendre qu'il a eu cette intention; en Chaldée nous ne sommes pas autorisé à supposer que l'artiste n'ait pas voulu représenter directement la personnalité qu'il avait en vue. Dans tous les cas, si c'était la copie d'une image et si nous voulions en pénétrer le sens, la difficulté serait reculée, voilà tout. En effet, nous avons bien signalé dans les ruines de la Mésopotamie-Inférieure des statues et des statuettes en terre cuite qui reproduisent plus ou moins exactement la figure gravée sur nos cylindres, mais rien ne nous renseigne davantage sur le nom ou sur le rôle du modèle. Nous avons parcouru les textes religieux et nous avons dit déjà ce qu'ils nous faisaient connaître sur les divinités féminines du Panthéon chaldéen; nous savons ce qu'il nous est permis d'entrevoir dans le domaine du monde surnaturel et de la superstition; nous avons également compulsé les nombreuses formules magiques d'incantation et d'exorcisme, mais aucun texte ne nous a révélé jusqu'ici dans quelles

circonstances l'artiste aurait été amené à représenter une femme nue, déesse ou mortelle, par des statuettes ou sur des intailles.

Cette figure reste donc pour nous sous la désignation vague d'une *Beltis* dont nous n'avons pas dégagé l'individualité. Quant à l'origine de ce type, nous la croyons essentiellement chaldéenne. S'il fallait pour l'expliquer remonter au-delà, nous devrions essayer de pénétrer dans la civilisation des Sumers et des Akkads et les documents nous font absolument défaut.

Nous n'avons pas besoin d'aller chercher cette origine dans l'influence que des dogmes étrangers auraient pu avoir sur les peuples de la Chaldée. Serait-ce ceux de l'Inde? La distance les en sépare moins encore que les idées. Toute comparaison avec la Déesse indienne qui presse ses seins d'où s'échappe un lait abondant est impossible; il n'y a aucune analogie dans les mythes qui ont donné naissance à ces deux créations; si les figures se présentent toutes les deux de face, le trait caractéristique de la déesse indienne manque essentiellement à la représentation de la femme chaldéenne du Premier-Empire dont les mains sont simplement ramenées sur la poitrine.

Serions-nous plus heureux en essayant de faire appel aux traditions de l'Égypte? On a découvert, il est vrai, à Nimroud, dans les ruines de Calach, des ivoires qui représentent des femmes nues (fig. 109); elles ont un caractère égyptien évident, mais ces œuvres ne seraient-elles pas plutôt un reflet des statuettes de la Chaldée? D'un autre côté, parmi les différentes figures de divinités égyptiennes on signale l'image d'une Déesse entièrement nue, la déesse *Gadesh*, sur une stèle du Musée du Louvre appartenant à la XVIIe dynastie (XV ou XVIe siècle avant J.-C.). La Déesse est représentée vue de face sur un lion passant tenant un serpent dans la main gauche et une fleur de lotus dans la main droite[1]. C'est la plus ancienne représentation d'une déesse égyptienne nue qui soit parvenue jusqu'à nous; or, elle porte un nom qui peut faire supposer précisément qu'elle est d'origine asiatique, et si nous rapprochons cette figure de celles qui ornent nos cylindres, il est impossible d'y rencontrer un point de ressemblance, soit dans la manière dont les artistes ont exécuté leurs dessins, soit dans les mythes qui ont pu les

[1] PRISSE D'AVESNE, *Choix de monuments égyptiens*, pl. XXXVII. — WILKINSON, pl. 55.

inspirer. Nous trouvons de part et d'autre spontanéité dans la conception et indépendance dans l'exécution.

Quant au sentiment esthétique qui aurait pu guider les graveurs, nous l'avons déjà écarté d'une manière générale. Les préoccupations artistiques ne paraissent pas avoir dépassé en Chaldée la représentation plus ou moins fidèle des objets de la nature. Nous avons trouvé sur les cylindres les formes humaines et surtout les formes animales rendues dans certains cas avec une grande vérité; mais ici l'artiste semble au contraire s'être écarté intentionnellement de la nature pour s'en tenir à une représentation conventionnelle très sommaire.

Cette figure ne comportait cependant aucune difficulté particulière d'exécution. Si en général les personnages se présentent de profil dans les cérémonies religieuses, nous avons vu qu'ils sont souvent de face dans des sujets qui ont trait aux légendes. Ainsi les artistes d'Agadé savaient représenter de face Isdubar et Héa-bani et les artistes de Ur, la Beltis armée et parée. Ce n'est donc pas par impuissance que les artistes chaldéens ont rendu les traits de la Beltis nue d'une manière aussi négligée. Quoi qu'il en soit ce type que nous saisissons déjà à un état traditionnel s'est conservé à Babylone jusqu'aux derniers jours de la civilisation chaldéenne (fig. 107), et dès lors on s'est demandé quelle était l'influence qu'il avait pu exercer sur les œuvres des artistes des époques postérieures? On a cherché à le rattacher à une pensée commune partant d'une donnée première qui se serait propagée de proche en proche. Nous devons dès à présent nous prémunir contre cette idée qui nous reviendra plus pressante quand nous examinerons les dernières productions des artistes assyriens.

Nous sommes loin de nier l'influence de l'art oriental sur les artistes de la Grèce; nous constaterons même en temps et lieu cette conséquence inévitable, mais nous ne saurions voir, par exemple, avec M. Soldi dans les cylindres babyloniens les premiers éléments de l'art archaïque de la Grèce[1]. N'oublions pas les produits de l'école d'Agadé; pour copier ces œuvres déjà vieilles au VIe siècle avant notre ère et pour s'en inspirer, il fallait avoir une culture intellectuelle que les artistes de Samos et de Chio, alors dans leur enfance, n'avaient

[1] Emile Soldi, *Les Arts méconnus*, p. 30.

point encore acquise. Quant aux produits du Dernier-Empire de Chaldée, leur influence a dû être aussi peu efficace. Nous ne rencontrons plus en effet de Beltis nues sur les cylindres, mais seulement des statuettes d'une exécution grossière qui perpétuaient sans doute le type antique et qui ont pu être recueillies par les Hellènes longtemps avant qu'ils aient été en état d'apprécier les civilisations qui les avaient produites. Cependant ce serait dans ces œuvres qu'on aurait cru découvrir le germe du développement atteint par l'art hellénique dans la représentation de la femme nue? J'admets que par suite d'une curiosité toute naturelle les artistes de la Grèce aient pu étudier l'art oriental en Asie et y aient puisé des idées que leur génie vivifia; les communications étaient faciles. D'un autre côté, je comprends que les Phéniciens, ces grands voyageurs, ont assez parcouru les terres et les mers pour répandre çà et là en Grèce des images dont ils ne comprenaient peut-être pas la signification. Enfin il est évident que les guerres ont bientôt achevé le mélange des idées en précipitant l'Orient sur la Grèce et la Grèce sur l'Orient; de là des échanges dont on peut suivre la trace, mais ici nous croyons pouvoir affirmer que les Beltis chaldéennes n'ont eu aucune influence sérieuse sur les œuvres des Grecs.

Le type de l'Aphrodite entièrement nue est, en effet, d'une époque relativement moderne. L'homme avait été déjà représenté dans un état de nudité complet lorsque les artistes grecs n'avaient encore été conduits qu'à dégager dans les statues d'Aphrodite le haut du corps, tout en voilant la partie inférieure. C'est ainsi que Phidias l'avait représentée assise sur les genoux de Dioné dans le fronton occidental du Parthénon[1]. Il faut arriver jusqu'à la *Vénus de Cnide* pour trouver en Grèce le premier exemple d'une statue de femme entièrement nue. On sait dans quelles circonstances Praxitèle avait exécuté son œuvre et l'anecdote que Pline raconte à ce sujet[2]. Était-ce pour répondre au désir des Cnidiens, était-ce pour créer un type nouveau dans l'indépendance de son inspiration artistique? peu importe; ce qui est essentiel à constater d'abord, c'est que le type de la Déesse de Praxitèle, dont nous connaissons la pose, n'a aucun rapport avec celui des Beltis qui ornent nos cylindres.

[1] Broendsted, *Voyage et recherches en Grèce*, t. II, p. xii.

[2] Pline, *Hist. nat.*, xxxvi, 5, 4.

Jusqu'ici on a trop cherché à reconstituer à l'aide de documents incomplets des unités impossibles; on a confondu les noms, les attributions, les origines, et, à la faveur des termes généraux qui désignent les déesses, Beltis ou Istar, on a donné à Zarpanit, à Anat, à Gadesh, à Vénus ou à Astarté, les mêmes caractères; on en a fait des divinités hybrides qui n'appartiennent plus à aucun culte. Pourquoi donc ne pas laisser nos monuments mutilés avec les blessures que le temps leur a faites? Quel besoin de compléter prématurément ce que l'avenir nous cache encore lorsqu'il pourra nous le révéler demain? Plus je cherche à pénétrer l'influence des idées artistiques qui devaient s'échanger alors entre la Grèce et l'Orient, plus je comprends cette filiation nécessaire, mais plus je trouve aussi de raisons sérieuses de laisser à chaque civilisation sa part de spontanéité individuelle. Praxitèle n'avait-il donc pas assez de génie pour concevoir un type ni assez de talent pour l'exécuter?

Pour expliquer cette influence orientale sur une création si personnelle à la Grèce, on a cherché à suivre la tradition chaldéenne à travers les mythes de la Perse, et Anat, Beltis ou Istar serait devenue Anaïtis. Au moment où Praxitèle animait son marbre, un mythe nouveau apparaissait, il est vrai, en Orient : Artaxerxès venait d'imposer le culte d'*Anahata* dans toutes les provinces de son vaste empire. Nous en avons la preuve dans un passage de Bérose rapporté par Clément d'Alexandrie, et le fait est consigné dans un texte émané d'Artaxerxès lui-même[1]. Quel était ce mythe? Bérose aurait pu sans doute nous renseigner à ce sujet, mais son texte commenté plutôt que rapporté par Clément d'Alexandrie[2] est loin de nous satisfaire à cet égard; il ne nous apprend pas si cette Déesse est d'une origine chaldéenne ou égyptienne, ou même si elle n'est pas particulière à la Perse. D'un autre côté, si nous cherchons à pénétrer le caractère de cette divinité, de son culte et surtout de son image, nous arrivons bientôt à nous convaincre d'abord que rien ne nous autorise à lui attribuer une origine chaldéenne, et ensuite que son image n'a pu inspirer les artistes de la Grèce. Qui nous ferait donc supposer que cette divinité a été représentée dans un état de nudité complet? Plutarque semble indiquer

[1] Conf. *Inscriptions des Achéménides;* inscription S. de Suse.

[2] Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, I, 5. — Agathias, *de Reb. Justin.*, II, p. 62.

le contraire; car, en parlant des mystères auxquels Artaxerxès avait été initié, il nous dit positivement que l'initiation avait eu lieu *en présence d'une divinité armée*.

Nous ne voulons point anticiper sur les faits que nous exposerons plus tard; cependant nous pouvons dire déjà que lorsque nous étudierons les intailles de l'époque des Achéménides, nous produirons un cylindre sur lequel on voit une Déesse entièrement habillée recevant les hommages d'un dynaste achéménide, et nous pourrons peut-être établir alors que cette Déesse est Anaïtis et que le prince est Artaxerxès. S'il en est ainsi, ce serait donc à tort qu'on aurait pu croire que le décret d'Artaxerxès-Mnémon avait eu une influence considérable sur l'art grec, en donnant à Praxitèle le type de la Vénus qu'il a réalisé [1]; aussi il faut éviter de propager des erreurs que les découvertes incessantes viennent dissiper.

Enfin, de même qu'on a cherché des rapports entre les représentations des Beltis nues de l'Orient et celles d'Aphrodite, on a voulu trouver des rapports entre la Déesse chaldéenne armée et parée et les représentations de Minerve ou de Bellone, et opposer l'un à l'autre ces deux types de la Déesse nue et de la Déesse parée en établissant une sorte d'antagonisme parallèle entre les deux divinités. Nous croyons avoir fait comprendre ce qu'il y a de fragile dans ces conjectures, et dès-lors s'évanouissent les théories basées sur le prétendu contraste de pureté et d'impureté, d'énergie belliqueuse et de volupté sans frein signalé par quelques mythographes, et qui s'explique à peine dans les mystérieuses conceptions auxquelles auraient abouti les cultes orientaux incompris ou corrompus qui sont venus expirer en Occident avec les derniers débris de la civilisation grecque et romaine.

[1] Ch. Lenormant et de Witte, *Élite des Monuments céramographiques*, t. IV, p. 47 et suiv.

INVOCATIONS.

Parmi les scènes religieuses que nous étudions et dont le caractère se précise de plus en plus à mesure que nous avançons, la plus simple va se borner à un acte d'invocation caractérisé soit par la présence de la divinité qui en est l'objet, soit par la personne qui la lui adresse; il est donc facile de prévoir la nature des sujets que nous allons rencontrer. Voici d'abord la Divinité assise telle que nous la trouvons sur un cylindre du Musée Britannique (fig. 117). Le Dieu est devant un autel sur lequel brûle un flambeau; dans le champ, on voit le symbole du Dieu suprême et au-dessus, trois fois répétée, une sorte de croix qui peut être le *Labarum*, le prototype de la croix grecque; enfin six lignes de caractères renfermant une invocation.

Fig. 117.



On reconnaît facilement l'image d'un Dieu dans ce personnage que nous avons déjà signalé sur les monuments de l'École de Ur, et qui nous l'ont représenté quelquefois avec une telle ampleur qu'on serait tenté de le considérer comme une ébauche du Jupiter de Phidias ou du Moïse de Michel-Ange.

L'inscription de notre cylindre peut se traduire ainsi :

« Souveraine du temple Anna, — guéris le mal, — accorde ton pardon, — protège la force de ma droite — et fais prospérer l'œuvre — du serviteur qui te préconise. »

Devant la Divinité, nous trouvons quelquefois le croyant qui fait l'invocation. Signalons un cylindre du Musée de Zurich, dont l'empreinte m'a été envoyée par les soins obligeants de M. E. Duval,

Fig. 118.



conservateur du Musée Fol, à Genève (fig. 118); l'intaille nous montre les personnages dans la position étrange que nous avons indiquée (fig. 33, *supra*). Le possesseur du cachet se nomme :

« Nabu-nabni, fils de Garbanum, serviteur du dieu.... »

Le plus souvent nous trouvons deux divinités en face l'une de l'autre (fig. 119), et devant elles un arbre ou un autel, par exemple sur un cylindre de la Bibliothèque Nationale (*Cat.* nº 724 *bis*) d'un travail archaïque et dépourvu d'inscription.

Fig. 119.



La symétrie n'implique pas nécessairement l'identité absolue des deux personnages. Nous avons vu sur des cylindres de l'école d'Agadé que cette symétrie était établie tantôt par la représentation des deux figures de Héa-bani ou d'Isdubar dans une lutte identique, tantôt par la

représentation d'Isdubar d'un côté et de Héa-bani de l'autre, concourant à une action différente.

Fig. 120.



Un cylindre, assez insignifiant du reste, a particulièrement appelé l'attention dans ces derniers temps et a été l'objet des interprétations les plus erronées; nous croyions en avoir fait justice, mais la persistance qu'on met à méconnaître son véritable caractère, nous oblige à l'examiner de nouveau. Ce cylindre (fig. 120 et pl. III, n° 5) appartient au Musée Britannique; il est en chlorite terreuse, pierre relativement tendre; il est même un peu *roulé;* la vive arrête de l'intaille a disparu, mais l'empreinte donne encore une netteté suffisante pour étudier les détails de la scène. Le sujet a été souvent publié; d'abord dans les planches de l'ouvrage de F. Lajard (*Mithra*, pl. XVI, n° 4); puis il a été reproduit un grand nombre de fois, et les dernières interprétations auxquelles on s'est livré à son sujet lui ont donné une certaine notoriété. La scène assez peu compliquée représente, suivant la coupure de l'empreinte, un arbre aux rameaux étendus chargé de deux gros fruits; devant l'arbre deux personnages assis la main étendue; enfin derrière l'un des personnages, un serpent.

M. G. Smith a suggéré le premier, en s'appuyant sur des textes assyriens mal compris, que cette scène pouvait se rapporter à celle d'Adam et Ève dans le Paradis Terrestre au moment où le Serpent tentateur va les faire succomber [1]. Cette interprétation erronée de tous points s'est fait jour en Allemagne par la traduction du livre de M. G. Smith qui en a été donnée par M. Hermann Delitzsch [2]; elle n'a pas été combattue par son frère, le Dr Friedrich Delitzsch, dans les remarques qu'il y a ajoutées; aussi elle s'est propagée promptement; elle s'est

[1] G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 91, London, 1876.

[2] Hermann Delitzsch, *Georges Smith's Chaldaische Genesis*, p. 87. Leipzig, p. 876.

également reproduite en France dans des livres de vulgarisation [1], et malgré nos observations [2], elle serait bientôt acceptée comme une vérité acquise si nous ne persistions pas à lui restituer son véritable caractère [3].

D'abord il n'est nullement question de la chûte de nos premiers parents dans les textes assyriens; aucun ne mentionne jusqu'ici l'apparition des premiers humains sur le globe; c'est par une confusion due à l'état fragmentaire des tablettes qui paraissent avoir trait à cet épisode qu'on a pu le supposer et en tirer des conséquences que les monuments figurés ne sauraient expliquer. Les deux personnages de notre cylindre ne représentent peut-être pas deux êtres de sexe différent? Ne sont-ce pas là deux hommes, tous deux vêtus de la robe longue qui caractérise les personnages de distinction, prêtres ou Dieux? la coiffure seule diffère; l'un porte le chapeau aux bords retroussés qu'on a pris à tort pour des cornes, l'autre porte une coiffure plus indécise; il paraît avoir la tête nue et les cheveux relevés en arrière et rappelle le type de certains habitants de la Chaldée que nous avons déjà vus sur nos cylindres. Dans tous les cas, le costume est le même et si les artistes avaient voulu indiquer des personnages de sexes dfférents, ils l'auraient fait sans équivoque. Rien donc ne nous rappelle ici Adam et Ève.

Devant ces deux personnages on trouve un arbre; nous en avons vu souvent pour séparer deux scènes symétriques sur des cylindres où sont représentées des scènes de différentes espèces (fig. 43, *supra*). Cet arbre, il est vrai, peut être un arbre sacré; mais, en fût-il ainsi, cela ne prouverait pas encore qu'il s'agit de l'arbre fatal du Paradis Terrestre. Enfin derrière les personnages nous voyons un serpent dont la tête incline du côté où on avait cru voir une femme, hypothèse gratuite qui dépend de la coupure de l'empreinte, et qui n'a rien que de fortuit.

Le serpent se trouve d'ailleurs sur un grand nombre de monuments;

[1] F. Vigouroux, *La Bible et les Découvertes modernes en Egypte et en Assyrie*. Paris, 1877, t. I, p. 157, — et, à l'appui, l'article de la *Zeitschrift fur Katholische Theologie*, 1877, t. I, p. 127.

[2] *La Bible et les cylindres chaldéens.*

[3] William Hayes Ward, *The Serpent tempter in oriental Mythology*, dans *The Bibliotheca sacra*, vol. xxxviii, nº 150, avril 1881, p. 209.

il y joue un rôle constant qu'il faudrait expliquer par un mythe qui puisse justifier toutes les positions où il se rencontre, tantôt au milieu d'une cérémonie religieuse (fig. 79, *supra*), tantôt au milieu de différents symboles (fig. 166, *infra*); dans tous les cas, nous ne connaissons pas suffisamment la signification du serpent dans la mythologie assyro-chaldéenne pour tirer de sa présence sur un cylindre chaldéen une conséquence qu'il s'agirait de transporter dans un autre dogme. Il y a plus, le serpent n'est pas désigné dans les textes qu'on invoque pour expliquer le sujet de notre cylindre. En effet, si on se reporte au passage indiqué, on s'aperçoit bientôt qu'il ne s'agirait plus d'un serpent, mais d'un dragon, *du Dragon Tihamat,* dont on cherche la représentation dans ces figures fantastiques, lions ou léopards ailés qui se dressent sur les cylindres (fig. 132, *infra*) et qu'on a comparés aux dragons héraldiques [1]. Rien donc ne nous autorise encore à voir dans le petit cylindre du Musée Britannique une allusion directe ou indirecte au récit biblique de la scène du Paradis Terrestre.

Fig. 121.



Si on voulait trouver quand même cette allusion sur les cylindres de la Chaldée, on pourrait peut-être en citer bien d'autres, notamment un cylindre du Musée de La Haye qui se prêterait très facilement à cette interprétation (*Cat.* n° 55-122); et cependant je ne crois pas qu'on ait songé jusqu'ici à l'invoquer.

C'est un cylindre en marbre de 0,025 de hauteur (fig. 121), qui représente un jardin; on y voit des arbres et des oiseaux de différentes espèces, au milieu un arbre plus grand que les autres, chargé de fruits; enfin trois personnages, l'un d'eux tient un fruit à la main et semble inviter les deux autres à en cueillir de semblables?

[1] G. Smith, *The Chaldean account of Genesis*, p. 95.

Revenons aux scènes d'invocation que nous devons examiner ici. Maintenant le personnage est debout, et il est facile de reconnaître à son costume le fidèle qui adresse la prière et qui se trouve dans la pose que nous avons indiquée, la main élevée, suivant la prescription des rites. Il se présente sous deux aspects qui paraissent différents au





premier abord; en réalité ces types sont identiques. La différence provient de ce que l'un a le profil tourné à droite et l'autre à gauche; en les examinant avec un peu d'attention, on s'aperçoit bientôt que c'est toujours le même personnage et la même pose: la main droite élevée (*nis ḳati*) tandis que la gauche est ramenée à la ceinture. Il ne faut pas le confondre avec le Pontife qui a les deux mains élevées et qui ne figure jamais seul.

Fig. 122.



Quelques cylindres présentent l'inscription traditionnelle qui nous fait connaître le nom et la filiation du propriétaire du cachet. Nous trouvons ainsi (fig. 122) sur un cylindre en cristal de roche[1] de la Bibliothèque Nationale (*Cat.* n° 862) notre personnage en adoration; derrière lui dans le champ, un sceptre; en haut, un disque à huit rayons et devant lui trois lignes de caractères malheureusement frustes.

La plupart des cylindres de cette nature renferme à côté du personnage une invocation à une divinité suffisamment indiquée, soit par un symbole, soit par son caractère propre, pour que les anciens Chaldéens n'aient pu s'y méprendre.

Nous pouvons même préciser sur quelques cylindres une localité

[1] Nous sommes loin d'avoir cité tous les cylindres en cristal de roche qui appartiennent au Premier-Empire. Ils sont nombreux; aussi nous faisons cette remarque parce qu'elle peut avoir son importance pour l'étude spéciale que comporte l'examen de la matière des pierres gravées.

particulière où les sujets sur lesquels on voit figurer ce personnage étaient précisément usités.

Fig. 123.



Je citerai d'abord (fig. 123) un cylindre ou plutôt un fragment de cylindre en sardonyx de la Bibliothèque Nationale (*Cat.* n° 870): il présente un personnage debout dans la pose de l'adoration et devant lui, dans le champ, le *Labarum* tel que nous l'avons signalé (fig. 117); en face du personnage, dix lignes d'écriture. La partie inférieure du cylindre a été brisée, malgré cela les deux dernières lignes nous apprennent que ce bijou était le cachet d'un *Sakkannaku*, fils de *Kurigalzu.*

Mentionnons encore (fig. 124) un magnifique cylindre en hématite; il appartenait à M. le baron de Prokesch Osten, internonce d'Autriche à Constantinople, lorsqu'une empreinte nous en a été envoyée en 1863 par M. Barré de Lancy. L'adorant est dans la pose ordinaire, et derrière lui six lignes de caractères.

Fig. 124.



Cette inscription a une importance épigraphique que la traduction fera immédiatement comprendre; nous lisons en effet:

« Duriulmas, fils de Belsunu, Serviteur de Kurigalzu, roi du pays d'Assar, Sakkannaku de la ville de Dur-Kurigalzu. »

C'est jusqu'ici un exemple fort rare d'un personnage qui se dit Serviteur d'un autre personnage, fût-ce un roi, en se servant du terme qui paraît consacré aux divinités dont on invoque l'appui sur les cylindres.

Kurigalzu est un roi du Premier-Empire, fils de Purnapurias, contemporain de Busur-Assur, roi d'Assyrie. La date du règne de ces deux souverains peut être précisée: — d'abord par les calculs auxquels une tablette de synchronismes[1] permet de se livrer et qui fixent le règne de Busur-Assur, par conséquent celui de Purnapurias, vers l'an 1430 avant J.-C.; — en second lieu par ceux qui résultent d'une donnée des textes de Nabonid; en effet, Purnapurias avait élevé un temple à Samas dans la ville de Larsam ainsi que cela est établi par l'inscription des briques trouvées à Senkereh; or Nabonid nous apprend que cette œuvre était restée abandonnée pendant 700 ans, jusqu'au moment où un roi nommé Kenziru en entreprit la restauration. On sait que ce roi Kenziru, le Χινζίρος du Canon de Ptolémée, monta sur le trône de Babylone 731 ans avant J.-C.; nous arrivons donc encore au chiffre de 1430 pour l'époque du règne de Purnapurias, père de Kurigalzu[2].

Kurigalzu, roi des Sumers et des Akkads, a régné en Assyrie suivant l'indication de notre monument; mais son règne, d'après la tablette des synchronismes, ne fut pas de longue durée. A la suite d'événements que nous ignorons, il fit un traité avec le roi d'Assyrie et procéda à la délimitation des frontières qui furent fixées à un endroit où on éleva une forteresse à laquelle il donna son nom Dur-Kurigalzu. Les ruines de cette forteresse qui portent aujourd'hui le nom de Tel-Nimroud sont situées à Akarkouf, à 20 kilomètres à l'ouest de Bagdad, sur la route qui conduit de Bagdad à Hillah.

Comme on le voit, ce petit monument nous donne de précieux renseignements sur l'épigraphie et sur l'histoire; au point de vue de l'art il ne fait sans doute que reproduire un type qui nous est devenu familier, mais il nous permet d'en constater la persistance. Notons surtout que nous nous trouvons en présence de deux cylindres appartenant à la même époque et dont la matière est bien différente. C'est la seconde fois (p. 140 et 142) que nous rencontrons un fait pareil, ce qui nous prouve que la calcédoine et les pierres dures ont été gravées sous le Premier-Empire, comme les basaltes, le lapis et l'hématite. Il ne faut donc pas se hâter de juger de l'époque d'une intaille par la nature de la pierre.

[1] *W.A.I.* II, p. 65, I, 8-12.

[2] G. Smith, *Early hystory of Babylon*, dans les *Trans. of S.B.A.* vol. I, p. 69. — *Babylone et la Chaldée*, p. 120.

Citons maintenant quelques cylindres qui vont nous donner des variantes du type du personnage qui adresse l'invocation :

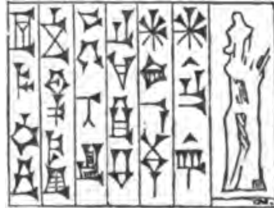
Fig. 125.



D'abord un beau cylindre en cristal de roche du Musée de Zurich (fig. 125), où nous trouvons le Pontife tourné à gauche, et devant lui cinq lignes de caractères ; une dernière ligne est restée en blanc sur le cylindre. Ce texte est comme toutes les inscriptions votives d'une interprétation assez difficile ; nous y lisons cependant :

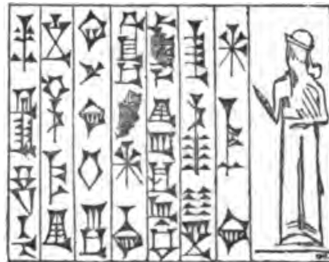
« Que je proclame son nom, — que je fasse resplendir sa gloire, — que suivant la volonté — de Marduk — je marche dans sa loi. »

Fig. 126.



Sur un cylindre dont j'ignore la provenance (fig. 126), on trouve le même personnage tourné à droite et une invocation à Nergal.

Fig. 127.



Enfin (fig. 127), sur un cylindre dont j'ai reçu l'empreinte en 1863 et qui appartient aujourd'hui à M. de Clercq, on trouve encore le

même personnage, et devant lui une inscription de sept lignes renfermant une invocation au dieu Sin.

Je ne puis oublier ici un cylindre du Cabinet des Médailles de La Haye (*Cat.* n° 119-47). Il est en marbre rouge; on y voit nos deux personnages dans la pose de l'adoration et une petite figure de femme nue (fig. 128): l'invocation est contenue dans une inscription de six lignes qui accompagne les figures et que nous lisons ainsi :

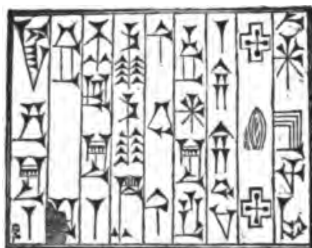
« O toi qui es adorable, qui donnes le salut, la vie, la justice, vivifie mon nom. »

Fig. 128.



Je terminerai ces citations, dans lesquelles l'épigraphie seule a sa place en donnant l'inscription d'un cylindre en jaspe rouge et blanc dont l'empreinte m'avait été envoyée en 1863 de Bagdad (fig. 129).

Fig. 129.



Ce monument appartient aujourd'hui à M. de Clercq; il ne présente point de personnages, mais une inscription de neuf lignes; la première renferme l'indication d'une invocation adressée *au Dieu du temple de la lumière;* la seconde des symboles mystérieux, le labarum et le losange; les sept dernières, l'invocation [1].

[1] Ces courtes légendes présentent de grandes difficultés d'interprétation; aussi, malgré nos efforts et aidé des conseils de M. Oppert, mon maître et ami, nous n'avons pu souvent en déterminer que le sens général.

Nous avons essayé de la traduire ainsi :

« Invocation au Dieu du temple de la lumière :

Dans les ténèbres, le jour, — dans le sommeil
du dieu *Dadu* — en présence du soleil couchant
— qui procure l'éloignement — des.... éternelles,
— J'ai........ — l'homme ......éternel. »

L'époque à laquelle on doit rattacher les monuments de cette nature est assez difficile à déterminer. Les cylindres au nom de Kurigalzu portent avec eux la preuve de leur antiquité, mais nous ne pouvons être aussi affirmatifs pour les autres. Il y a eu au VIe siècle à Babylone une recherche de l'archaïsme que nous pourrons constater par la suite; l'artiste a donné à certains cylindres une apparence antique qu'il est toujours possible de reconnaître. Ces bijoux méritent une étude spéciale; nous nous y livrerons lorsque nous nous occuperons des monuments du Second-Empire de Chaldée.

Quand nous examinons la pensée qui a présidé à l'exécution de ces dernières œuvres, le côté talismanique du cylindre nous apparaît complètement. Il est bien difficile de ne pas tenir compte des renseignements qui deviennent de plus en plus précis, de plus en plus nombreux, sur les pratiques mystérieuses auxquelles le Chaldéen crédule avait recours pour conjurer les mauvais génies dont les influences néfastes ne se font que trop sentir sur notre pauvre humanité. De tout temps on a cherché la cause de nos maux dans l'action de puissances occultes, et on a toujours essayé de les neutraliser par des pratiques mystérieuses. Ce n'est pas seulement en Chaldée que la superstition a eu recours aux formes religieuses pour combattre le mal qu'on ne peut expliquer; aussi, quel que soit notre jugement sur les dogmes qui ont vécu, il est certain que le pontife éclairé n'a jamais compris ses Dieux comme le vulgaire idolâtre. Ne sommes-nous pas souvent étonnés de certaines pratiques auxquelles la superstition a encore recours aujourd'hui; elles se glissent dans les cérémonies religieuses de tous les peuples, et l'orthodoxie la plus sévère n'ose pas toujours les répudier.

Les textes de la Bibliothèque de Ninive sont remplis de vieilles formules chaldéennes qui nous renseignent à la fois sur les prières du

culte et sur les pratiques superstitieuses; les unes et les autres ont pour but de conjurer l'influence des esprits malfaisants ou d'attirer la bienveillance des Dieux [1]. Il nous est facile d'en confondre la nature et la portée, surtout quand nous les trouvons sur des cylindres.

En général, ces textes présentent de grandes difficultés de lecture; leur rédaction primitive remonte à la civilisation qui a précédé la domination chaldéenne. Les uns sont écrits exclusivement dans la langue des Sumers ou des Akkads et résistent encore à toute traduction sérieuse quand on n'est pas préalablement renseigné par des traductions assyriennes sur le sens des expressions qu'ils renferment; d'autres ont l'apparence de *textes bilingues* et présentent quelquefois le texte antique en face de la traduction assyrienne; quelques-uns sont disposés de manière à donner une traduction interlinéaire qui laisse comprendre, par son aspect et la succession des groupes dont on peut suivre la signification, la différence du génie des deux langues. Ces traductions ont été faites au temps d'Assur-bani-pal, à une époque où la langue des Sumers et des Akkads était encore familière aux scribes de l'Assyrie; ces érudits nous ont fort heureusement laissé, avec les débris de la langue antique, des *Dictionnaires* et des *Grammaires* qui nous permettront un jour de la comprendre.

Quelle que soit notre opinion sur cette langue antique, on peut, dès à présent, se convaincre, d'après les traductions assyriennes, que les Chaldéens croyaient à la puissance malveillante de certains Génies qu'ils désignent sous les noms de *Namtar, Outouk, Ekim, Maskim* et autres, aussi nombreux que les maux qui nous assiègent. Ces Génies attaquent le corps sous différentes formes, le brisent et finissent par tuer le malheureux sur lequel ils tombent comme un ouragan.

Les Chaldéens croyaient aussi que certains hommes pouvaient acquérir une puissance analogue à celle des mauvais Génies pour tourmenter leurs semblables. Ces êtres méchants savaient composer des philtres avec des plantes, jeter des sorts, des maléfices, en pronon-

[1] *W.A.I.* I, *Passim.* — *W. A. I.* IV, *Passim.* — F. LENORMANT, r *la Signification de quelques cylindres babyloniens*, dans la *Gazette archéologique* de 1 .9, p. 249. — Pour les essais de traduction, voyez : F. LENORMANT, *La Magie chez les Chaldéens*, Paris, 1874. — OPPERT, *Fragments mythologiques*, Paris, 1881. — HALÉVY, *Documents religieux de l'Assyrie et de la Babylonie*, Paris, 1882.

çant certaines paroles, des imprécations qui agissent sur l'homme comme un démon mauvais, un démon qui n'a pas de nom, qui n'a pas de corps, et qui cependant exerce sur nous une action funeste.

Pour conjurer ces redoutables effets, la chose est facile, car le mal ne vient pas des Dieux, et c'est en les invoquant qu'on peut le combattre, aux philtres on oppose les philtres, aux paroles on oppose les paroles, mais le remède souverain consiste dans la possession des talismans et des amulettes qui ont une puissance irrésistible. Il y avait des talismans de différentes formes ; quelques-uns consistaient en des bandes d'étoffe sur lesquelles on écrivait des formules propitiatoires et qu'on attachait aux vêtements ou qu'on appliquait sur les parties malades qu'on voulait guérir; mais les plus efficaces étaient ces amulettes en pierre dure, ornements, cylindres ou cachets dont les Dieux eux-mêmes étaient pourvus et qu'ils n'abandonnaient pas sans danger. On comprend dès-lors l'influence que ces idées ont eue sur le développement de la Glyptique; les pierres gravées avaient, en effet, une vertu souveraine pour éloigner les mauvais esprits. Ces talismans opposaient au mal une borne que les Dieux eux-mêmes ne pouvaient franchir, et que ni les Dieux ni les hommes ne savaient expliquer.

D'après l'ensemble des formules d'incantation que nous avons parcourues, il est aisé de reconstituer la cérémonie à laquelle on devait se livrer pour en assurer l'efficacité. Il s'agit toujours de s'adresser à une divinité puissante; un prêtre qui semble remplir le rôle de *mystagogue,* lui présente le malade atteint du mauvais esprit; puis on procède à l'exorcisme à l'aide d'une prière récitée par le prêtre ou le patient lui-même. N'aurions-nous pas ainsi sur nos cylindres de l'école de Ur une des scènes que nous venons de décrire? — Dans certains cas, pour que l'adjuration soit plus pressante, il faut accompagner la prière de certains rites particuliers : faire une aspersion avec une eau propice, tenir à la main une branche de certains arbres consacrés en présence de certains symboles, le calame du scribe? le disque ailé? le sceptre métallique? N'aurions-nous pas encore l'image d'une scène pareille dans le troisième type de la cérémonie qui figure également sur nos cylindres de Ur? — Ces mystérieuses pratiques avaient lieu à l'entrée d'un temple où le malade était transporté ; dans certains cas, le prêtre devait tenir d'une main une datte, un ail, une figue,un fruit

quelconque, et le jeter sur l'autel en récitant la prière. Plusieurs formules recommandent d'arracher de la laine des brebis, du poil des chèvres, et de les brûler pendant l'exorcisme; il serait facile, avec un peu d'imagination, de retrouver toutes ces cérémonies sur les cylindres, mais en donnant à certains détails une signification qu'ils n'ont peut-être jamais eue.

Le côté mystérieux des cylindres a d'abord frappé tous les esprits; nous avons fait entrevoir les propriétés surnaturelles qu'on attachait à la possession de telle ou telle pierre, à la disposition de telle ou telle forme; nous avons constaté le rôle talismanique de ces bijoux par les inscriptions même qu'ils portaient; nous savons maintenant la vertu qui était accordée à certaines prières, à certaines pratiques; nous savons surtout l'importance qu'on attachait à la possession des pierres gravées dont les Dieux et les hommes se paraient également. Le plus grand malheur qui pouvait arriver, c'était de les perdre : Istar, la Grande-Déesse, a été réduite à l'impuissance dès qu'elle en a été dépouillée; rappelons-nous le châtiment d'un Dieu qui avait tenté de s'emparer des talismans de Bel. Ne soyons donc pas surpris du nombre de ces bijoux et de la nature des sujets qu'ils devaient présenter. Nous devions tenir compte de ce côté intéressant de l'étude des pierres gravées; mais nous ne pourrions nous étendre sur les propriétés des nombreuses formules conjuratoires ou sur l'influence des talismans dans la Chaldée sans sortir des bornes de notre travail.

SUJETS DIVERS.

Nous sommes loin d'avoir épuisé tous les sujets des cylindres qu'on peut rapporter au Premier–Empire de Chaldée; cependant nous devons être maintenant assez familiarisés avec la nature des scènes qu'ils représentent et la manière de les traiter pour ne pas les confondre avec les œuvres d'une époque postérieure ou d'une localité différente; nous avons signalé des faits précis, mais combien de centres inconnus encore où l'art s'est développé avec un caractère particulier? D'un autre côté, cette séparation des scènes, que nous avons créée pour les besoins de l'analyse, n'a pu avoir en réalité la même rigueur. Aussi nous avons passé sous silence des œuvres qui paraissent confondre toutes les origines, toutes les légendes, toutes les cérémonies, et qui présentent ainsi à l'analyse un mélange inextricable. Quelques exemples vont suffire pour faire comprendre ce qui nous reste d'inconnu dans l'étude de ces monuments que nous mettons ainsi en lumière pour la première fois.

Fig. 130.



Si nous remontons aux scènes fantastiques, nous trouvons, par exemple (fig. 130), sur un cylindre en basalte, un sujet analogue à celui que nous avons reproduit par l'héliogravure (pl. II, nº 1); il représente une série de personnages fantastiques réunis dans une action

commune; dans le champ sont gravés des symboles dont rien ne peut nous donner l'explication.

Fig. 131.



Un cylindre en calcaire brun du Musée du Louvre nous montre à la fois une scène d'adoration et une allusion à une légende inconnue (fig. 131). Nous avons, d'une part, le Pontife en présence du Sacrificateur; à côté, une chimère, carnivore ailé, s'élance pour dévorer un personnage à genoux. C'est évidemment une œuvre du Premier-Empire de Chaldée, mais nous ne pouvons autrement la préciser.

Le côté fantastique est nettement indiqué par ce monstre dans lequel on a cru reconnaître *le Dragon Tihamat*, qui se dresse en présence du Sacrificateur (fig. 132), et que nous retrouvons sur un cylindre du Musée de la Haye (*Cat.* n° 125-53).

Fig. 132.



Nous avons reproduit dans nos planches héliographiques (pl. III, n° 6) un cylindre de la même collection (*Cat.* n° 125-53) qui exercera longtemps encore peut-être la sagacité des mythographes à cause des nombreux symboles qu'il renferme. Nous y distinguons certainement le Sacrificateur devant le Pontife; ces deux personnages et la manière dont ils sont traités nous suffisent pour attribuer cette œuvre aux artistes de la Basse-Chaldée, mais quelle est l'intention qui a présidé à la distribution de ces six petits personnages qui garnissent le champ du cylindre, les quatre premiers opposés par les pieds, et les deux derniers opposés par la tête? Enfin, que signifie cette grande main

qui paraît s'élever sur un autel, et ces autres smyboles mystérieux et si fréquents sur les monuments de la Chaldée ?

Qui nous dira encore sous l'influence de quelle idée l'artiste a buriné ce cortége guidé par un personnage assis sur la croupe d'un animal fantastique (fig. 133), et dont nous trouvons la représentation sur un cylindre en marbre du Musée de La Haye (*Cat.* n° 62–22) ?

Fig. 133.



N'oublions pas ces graves personnages montés sur des animaux ; leur pose attend encore une explication sérieuse. Nous produisons, à titre d'exemple, un cylindre en hématite du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale (*Cat.* n° 710); il nous montre (fig. 134) un personnage debout sur le dos d'un taureau, devant lui le Pontife les mains élevées dans la pose que nous connaissons, et derrière le personnage les trois lignes d'écriture qui renferment le nom du possesseur du cachet :

« Bani-Bin, fils de Samas-rubu, serviteur de... »

Fig. 134.



Le caractère de ce personnage nous échappe, cependant il nous paraît certain que l'artiste a eu en vue une Divinité ; si nous en croyons les symboles qui figurent dans le champ de ce cylindre ce serait Samas, mais le flot qui s'échappe de sa main droite nous fait songer à Bin. Ces sujets sont nombreux ; on en trouve des spécimens dans toutes les collections. La matière des cylindres est toujours l'hématite ; le travail de l'intaille finement traité, est en tout semblable à celui des cylindres dont nous avons pu constater la provenance.

Un cylindre du Musée de La Haye, reproduit dans nos planches héliographiques (pl. III, n° 7), nous présente également un personnage debout sur la croupe d'un taureau aux longues cornes. Le type est différent, mais le cylindre est également d'une haute antiquité, et la position de la figure procède de la même idée. Nous avons vu déjà Istar portée sur des lions; il y a donc dans cette disposition une intention mythique incontestable. Nous en suivrons l'expression en Assyrie et même en Asie-Mineure jusque sur les médailles de Tarse; pour le moment nous nous bornons à enregistrer des exemples, et, à mesure que des faits nouveaux se produiront, leur interprétation sortira du développement même que l'artiste aura donné à sa pensée.

Fig. 135.



On a établi de tout temps une corrélation plus ou moins directe entre certaines divinités et certains animaux. Cette corrélation existait évidemment en Chaldée au moment où nous rencontrons ainsi l'animal servant de piédestal à la Divinité. Si nous connaissions cette association d'idées, il nous serait possible de déterminer, par le genre de l'animal, la Divinité que l'artiste a voulu rendre, mais c'est précisément ce qu'il faut chercher.

Notons à ce propos, et pour établir ce rapport, un cylindre du Cabinet des Médailles (*Cat.* n° 706), qui nous montre un bœuf devant un personnage assis, de l'autre côté un personnage à genoux; dans le champ, sur le dos de l'animal, un symbole ailé (fig. 135). Quel est le sujet de cette scène qui se rencontre fréquemment sur d'autres cylindres dans des termes pour ainsi dire identiques? Rien ne peut nous l'indiquer; le type des personnages nous fait songer à ceux qui ont été traités par les artistes de l'école d'Érech, mais nous ne pouvons aller au-delà.

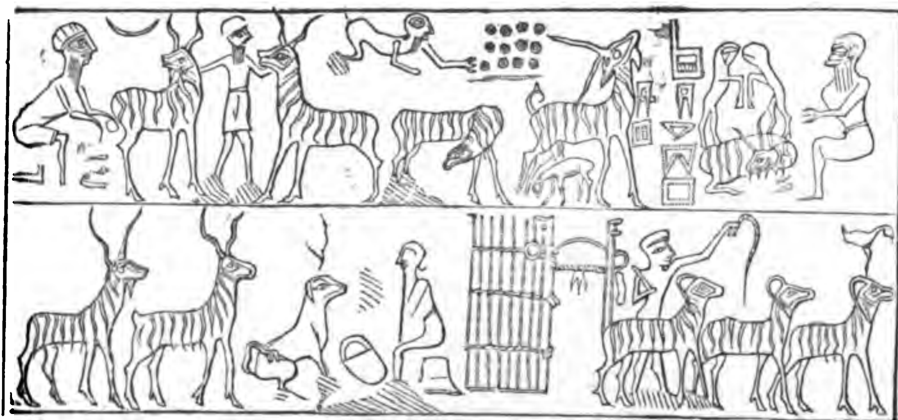
La légende nous a conduit aux cérémonies religieuses et, dès lors, à la représentation de personnages n'empruntant rien à la vie surnaturelle. Ces scènes nous conduisent à leur tour à celles de la vie privée; elles sont en général d'une grande vérité.

Fig. 136.



Citons d'abord une scène de labourage (fig. 136) que nous empruntons à un cylindre en talc ollaire d'une médiocre conservation; il appartient au Cabinet des Médailles de notre Bibliothèque Nationale (*Cat.*, n° 931), et il a été déjà publié dans l'ouvrage de Lajard (*Mithra*, pl. XXXIV, n° 15).

Fig. 137.



On sait que l'agriculture était dès la plus haute antiquité l'objet des préoccupations des hommes des Sumers et des Akkads, et leurs observations ont été consignées dans des textes qui sont parvenus jusqu'à nous [1]; nous ne devons donc pas être surpris de trouver ces

[1] *W. A. I.* II, pl. 14. — *Documents juridiques*, p. 24 et suiv.

épisodes. Citons encore un sujet de la même nature que nous empruntons à un beau cylindre d'hématite du Musée de la Porte de Hall, à Bruxelles. Ce cylindre avait été signalé par Lajard (*Mithra*, pl. XLI, nº 5), sans indiquer la collection d'où il l'avait tiré; il mérite d'être mis en relief. Nous l'avons reproduit d'après Lajard (fig. 137) avec un agrandissement qui permet d'en saisir tous les détails. On voit se développer sur deux registres une scène de la plus grande naïveté et que notre gravure fait suffisamment comprendre. Le nom du propriétaire de ce cylindre paraît écrit au milieu du registre supérieur : « Bel-bin, Pasteur, » *Bel-bin Ri'u.*

Puisque nous entrons dans les sujets de la vie réelle, il n'est pas sans intérêt de mettre en relief les œuvres des graveurs qui se sont attachés plus particulièrement à la représentation des animaux. Certains artistes ont évidemment, dans cette haute antiquité, formé une véritable école dont nous pouvons fixer le point de départ pour en suivre par la suite les développements. Cette école est aussi caractérisée que celles que nous avons indiquées; nous avons constaté à l'origine une série de rêveurs inventant des combinaisons monstrueuses, accouplements bizarres des êtres les plus divers : quadrupèdes ailés à tête d'aigles, métis aux formes humaines, capricieux assemblage de toutes les espèces, de toutes les familles vivantes pour produire des monstres. D'un autre côté, nous avons vu les artistes d'Agadé traiter avec un grand talent l'homme et les animaux, particulièrement le lion et le taureau, ces deux redoutables adversaires d'Isdubar et de Hea-bani. Puis, à Ur, des artistes qui, se confinant dans la représentation de la personne humaine, nous l'ont montrée dans des scènes de la vie religieuse. Les exigences du rite leur imposaient un type consacré et ils n'avaient plus qu'à le reproduire servilement suivant leurs aptitudes; aussi leur inspiration se trouvait entravée par les nécessités d'un cérémonial officiel qui déterminait le rôle, la pose et même le costume des personnages. Dans leurs mains l'art est devenu un métier; de là des reproductions pour ainsi dire innombrables des mêmes sujets dans lesquels il n'y a de différences que celles qui résultent de l'habileté plus ou moins grande de l'ouvrier.

D'un autre côté, nous devions rencontrer des écoles dont les adeptes se sont complus dans la scrupuleuse observation de la nature, et qui

pourraient représenter, à côté des *artistes officiels*, si je puis leur donner ce nom, ou des *artistes classiques*, si on ne se méprenait pas sur le sens de cette appellation, les *Naturalistes* dont les produits sont très nombreux et très variés malgré les caractères qui les relient à une même école. Ils copiaient scrupuleusement leurs modèles; ils savaient les voir, et les exécutaient naïvement, mais consciencieusement. Cette préférence apparaît surtout dans une école qui s'est consacrée à l'étude des animaux; je les appellerai des *Animaliers*. Pour nous convaincre de ce fait, nous emprunterons (fig. 138) d'abord un exemple à la Collection du duc de Luynes.

Fig. 138.



C'est un cylindre en marbre vert; il nous montre un taureau poursuivi dans une prairie aux grandes herbes par un lion qui l'a déjà saisi par une jambe de derrière, et qui lui pose une de ses pattes vigoureuses sur le dos. Rien de fantastique dans cette scène, le taureau et le lion sont scrupuleusement copiés sur la nature; l'indication du terrain est caractérisée par une plante assez fidèlement copiée, et dont on pourrait, au besoin, déterminer le nom scientifique. La manière dont le sujet est traité est très caractéristique; l'intaille révèle un soin tout particulier, et sur l'empreinte, les figures ont un relief très prononcé. L'artiste a procédé largement en indiquant par des plans savamment combinés le modelé des formes et le jeu des muscles. Nul détail ne trahit la précipitation ou l'inhabileté; la trace de l'instrument disparaît pour ne laisser apercevoir qu'un résultat auquel nous ne saurions faire de reproches sérieux.

Cette œuvre n'est pas isolée; je puis présenter dans le même genre un cylindre du Musée du Louvre qui se rattache évidemment à

la même école; il est sorti du même atelier, je dirais presque de la même main (fig. 139). C'est également un cylindre en marbre vert, de la même dimension; on y voit un taureau répété deux fois; le lion a disparu, mais c'est bien le même animal que l'artiste a toujours voulu mettre en scène.

Fig. 139.



Le lion et le taureau, voilà les deux animaux que les graveurs ont surtout représentés sur les cylindres. Les résultats auxquels ils sont arrivés nous révèlent jusqu'à quel point ils savaient étudier la nature. Chacun des monuments que nous avons cités nous montre, non pas un type, mais un individu. Il ne faut pas une observation bien approfondie ni une grande expérience des sujets de la glyptique assyro-chaldéenne pour reconnaître dans tous ces animaux, d'abord une différence de race (fig. 43, 48), puis une différence individuelle. On distingue, en effet, plusieurs sortes de lions et plusieurs sortes de taureaux; avec un peu de persévérance, on retrouve bientôt dans les traits de chaque animal un caractère spécial qui l'individualise, et enfin une expression particulière propre à la scène au milieu de laquelle il apparaît. Comparez sur les originaux toutes les figures de fauves qui nous montrent tour à tour à Agadé le lion vivant, blessé, expirant ou mort; ce sont autant d'individus dans lesquels le sentiment des différentes situations est rendu avec une vérité incontestable. Sous ce rapport, les graveurs chaldéens n'ont jamais été surpassés par les artistes des époques postérieures, ni par ceux d'Assyrie qui ont poussé si loin l'étude des animaux dans les bas-reliefs qui décoraient les palais d'Assur-bani-pal, ni par les artistes de la Grèce ou de Rome; ces derniers sont arrivés à faire du lion et du taureau des animaux de

convention qui n'entrent plus que comme des accessoires dans la décoration des palais.

Après le lion et le taureau, nous devons noter la gazelle, le chien, le cheval, la chèvre, l'oiseau, la tortue, le serpent, le hérisson, la sauterelle, le scorpion et d'autres qu'on reconnaît facilement sur les intailles. Ces animaux sont traités avec un grand scrupule de la forme, et l'élément distinctif de la race ou de l'espèce est toujours indiqué de manière à pouvoir facilement les reconnaître.

Si nous poussons plus loin l'examen de ces œuvres, nous trouverons, il est vrai, certaines défaillances : le sentiment du paysage est nul; les arbres sont à peine reconnaissables; on distingue sans doute la vigne et le palmier, mais les autres espèces de végétaux perdent souvent leur caractère et se présentent quelquefois avec une exécution conventionnelle qui ne leur laisse qu'une valeur symbolique dont on ne peut plus découvrir l'origine.

Pourquoi les animaux sont-ils si bien rendus sur les intailles? Serait-ce parce qu'ils jouent un grand rôle dans les mythes de la Chaldée? Nous savons, en effet, que d'après les idées religieuses dont nous pouvons déjà saisir l'ensemble, les Dieux empruntaient aux formes animales leurs attributs les plus caractéristiques. D'un autre côté, les animaux participaient aux cérémonies du culte; un cylindre du Musée de La Haye (*Cat.* n° 46-3) que nous avons reproduit par l'héliogravure (pl. III, n° 2) nous montre une série d'animaux qui viennent rendre hommage à une divinité. Un autre cylindre, que nous avons également reproduit par le même procédé pour ne point en altérer le caractère (pl. II, n° 5) et qui appartient à notre Cabinet des Médailles (*Cat.* n° 946), nous présente une chèvre qui semble remplir le rôle de mystagogue et convier à un sacrifice des personnages portant dans leurs bras la victime.

Doit-on donc rechercher dans cette part si large accordée aux animaux par les chaldéens, l'origine de la supériorité avec laquelle les artistes les ont représentés? Je ne le crois pas; j'y vois plutôt le résultat de l'observation directe des modèles. L'homme n'apparaît dans la vie réelle qu'enveloppé dans ces longues robes qui cachent les formes, et ne laissent pressentir que la fonction dont il était investi. Les artistes le copiaient tel qu'ils l'avaient sous les yeux, et ils créaient

les Dieux à son image. L'anthropomorphisme est, en effet, la donnée fondamentale de leur inspiration; mais ils représentaient les Dieux tels qu'ils voyaient les hommes, Pontifes ou Rois, revêtus de ces somptueux vêtements et de ces tiares élevées, insignes de la suprématie, ainsi que nous l'avons fait remarquer (p. 162, *supra*). Si l'artiste était quelquefois obligé pour compléter sa pensée d'ajouter à la forme humaine, suivant les traditions religieuses, des appendices empruntés à l'animalité, il demandait tour à tour un symbole au lion, au bœuf, à l'insecte, et arrivait ainsi à de monstrueuses conceptions; mais ces œuvres nous révèlent la différence absolue qui existe entre les idées de l'Égypte et celles de la Chaldée, car les artistes des bords de l'Euphrate n'ont jamais oublié la prédominance de la forme humaine ni employé la forme animale tout entière pour représenter la divinité même, parce que le dogme ne le comportait pas. Si donc les artistes de la Chaldée ont traité les animaux avec une supériorité incontestable, ce n'est pas pour subir les exigences du culte; il faut en chercher la cause ailleurs, et je la trouve naturellement dans le milieu même qui les inspirait; ils étaient habitués à ne voir la personne humaine qu'enveloppée d'un costume rigide et ils la rendaient ainsi, tandis que les animaux qui se présentaient devant eux libres de toute entrave leur fournissaient l'aliment véritable d'une étude sérieuse; ils préparaient ainsi leurs successeurs, en copiant ces physionomies si accentuées, à suivre la voie qui devait les conduire à donner un jour à la figure humaine le signe caractéristique de chaque individualité.

ZIRGURLA.



Le nom que nous mettons en tête de ce chapitre ne nous a été longtemps connu que par de rares débris sur lesquels il était exprimé par des signes d'une articulation douteuse; il désignait une antique cité qui avait dû être un des grands centres de la Mésopotamie-Inférieure. J'avais été heureux de rencontrer dans la collection de M. de Clercq un cylindre qui portait le nom d'un des souverains de cette localité, et qui me laissait entrevoir un développement artistique que je me plaisais à soupçonner [1]. Mes prévisions n'ont pas été trompées : des fouilles récentes sont venues grouper autour de ce spécimen de nombreux monuments que je ne puis séparer ici de l'étude des pierres gravées; mais je dois rappeler d'abord comment toutes ces merveilles sont parvenues à notre connaissance.

Depuis que l'attention avait été appelée sur les ruines de la Chaldée, les Arabes recherchaient avec plus de soin les vestiges antiques qui pouvaient être appréciés des voyageurs occidentaux; ils découvraient de temps à autres dans le voisinage d'une petite ville connue sous le nom de Zirghoul, située sur le Shatt-el-Hie, des fragments qu'ils dirigeaient sur Bagdad, et qui de là parvenaient en Europe.

[1] J'écrivais ces lignes au moment où je fus informé des fouilles que M. de Sarzec avait entreprises sur ce point, et j'en attendais avec impatience le résultat pour pouvoir m'affranchir de la réserve que quelques explorateurs nous commandent. On peut lire à ce sujet l'étonnant récit que M. O. Rassam a fait lui-même des moyens dont il s'est servi pour préparer ses fouilles dans la colline de Koyoundjik. — *Transactions of the Society of biblical Archeology*. Vol. VII, part. I, p. 37.

Les briques recueillies dans ces parages portaient une série de noms accompagnés du titre de *Patési* et se rapportaient à des souverains locaux antérieurs ou soumis à la domination chaldéenne. La ville dont ils se disaient les gouverneurs est désignée par un complexe qui signifie peut-être *La Ville de la Grande Semence* ou de *La Grande Lumière?* La transcription est des plus douteuses; on la lisait *Zirgurla* ou *Zirgilla;* mais ce n'était que pour la rapprocher du nom de Zirghoul, en donnant au second signe la valeur de *gur* ou de *gil* qui n'est pas autrement justifiée. On voudrait peut-être la lire aujourd'hui *Zirtella* pour se rapprocher du nom de *Tello* où des découvertes importantes ont eu lieu [1]. Il serait peut-être plus exact de lire *Zirpurla;* mais nous n'avons pas de raison d'abandonner le nom de *Zirgurla* et nous le maintiendrons jusqu'à ce qu'il soit définitivement remplacé. Cette localité ne paraît correspondre à aucun nom dont la Bible ou les auteurs grecs nous aient conservé le souvenir.

Le prince dont les monuments portent le nom ne peut également être désigné que par la valeur absolue des signes qui répondent aux articulations de *Ka-mum-a* ou de *Gu-de-a* [2]. Il s'intitule *Patési de Zirgurla;* il régnait donc à Zirgurla, au pays des Sumers, à une époque où cette ville pouvait avoir encore une sorte d'autonomie. C'était peut-être trente siècles avant notre ère le dernier rempart de la puissance sumérienne; cependant une inscription gravée sur une olive en agate du Musée de la Haye (*Cat.*, n° 149-60) nous apprend que Kamuma relevait de Dungi [3], un des rois chaldéens de Ur dont nous avons fait connaître les cylindres (fig. 86, 87, *supra*) et qui était considéré comme le plus vieux souverain de la Chaldée.

[1] OPPERT, dans sa communication à M. HEUZEY. *Revue archéologique*, novembre 1881.

[2] Nous croyons devoir rappeler ici que toutes les fois que la lecture assyrienne d'un mot sumérien n'est pas rigoureusement déterminée, nous désignons le complexe par la valeur usuelle des caractères, pour permettre d'en reconstruire la forme. Ainsi, en écrivant *Ka-mum-a*, on peut facilement y substituer les signes qui le composent, mais si je dis *Nabu*, *Aboub*, etc., la forme originelle disparaît et n'est remplacée que par une hypothèse.

[3] Voyez dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, la communication que nous avons faite en octobre 1877. — Ce document est du plus haut intérêt, car en fixant le synchronisme des règnes de Kamuma et de Dungi, il ouvre à l'histoire de nouveaux horizons. On connaît déjà de longues dynasties antérieures à Kamuma, et nous pourrions citer une inscription d'un de ces rois que nous nommons *Luhka-Bel*, et qui parle de sept temples élevés dans Zirgurla à différents Dieux de la Chaldée.

Les monuments de Kamuma étaient jusqu'ici très-restreints ; nous possédions quelques briques et des cônes en terre cuite découverts à Zirghoul, portant sa légende ; les cônes qu'on a trouvés à Babylone et à Warka avec la même inscription y ont sans doute été transportés, car on n'a recueilli dans ces localités aucune brique marquée au nom de ce souverain et provenant des ruines d'un grand monument. Le Musée Britannique renfermait également quelques statuettes en bronze représentant un personnage à genoux, coiffé d'un chapeau cornu, pressant dans ses mains un large cône de bronze sur lequel sont gravées des dédicaces semblables à celles des cônes en terre cuite.

Mentionnons encore au Musée Britannique une statue mutilée qui porte une inscription au nom de Kamuma. C'est un torse d'homme plus grand que nature ; la tête, les bras et les pieds ont disparu ; le torse est dans un état de détérioration tel qu'il n'est pas possible d'apprécier le travail de l'artiste. Enfin on possédait aussi dans différents Musées, à Paris, à Londres, à Berlin, quelques tablettes en pierre dure portant le nom et les titres de ce même roi.

Fig. 140.



Le monument le plus important était donc le cylindre en basalte noir de la Collection de M. de Clercq (fig. 140) ; il est un peu roulé, d'une conservation médiocre, mais du plus haut intérêt. L'inscription se compose de six lignes d'écriture disposées ainsi en deux registres :

« De Kamuma,	..... su,
Patési	le Tipsar,
de Zirgurla,	son serviteur. »

La scène représente une cérémonie analogue à celles que nous

connaissons. Le personnage principal, une divinité, est debout, coiffé d'un béret plat aux bords relevés, la barbe longue et tombante, la main droite portée en avant, la gauche ramenée à la ceinture; il est vêtu d'une robe longue fendue sur le devant, la cuisse droite découverte et la jambe avancée, le pied posant sur un scabellum; devant lui trois personnages : le mystagogue, tenant par la main l'initié qu'il présente, suivi d'un Pontife dans la pose de l'adoration.

C'était tout ce que nous possédions naguère encore de cette localité lorsque les découvertes de M. de Sarzec sont venues jeter un jour tout nouveau sur ce point; nous ne pouvons donc les passer sous silence.

Les explorations sont très-difficiles dans ces contrées. Le Shatt-el-Hie est un canal qui joint le Tigre à l'Euphrate, reste évident des anciens travaux de la Babylonie, et dont le commerce se sert encore comme de la route la plus directe entre les deux fleuves. Il déborde chaque année, de même que l'Euphrate, ce qui rend le pays longtemps impraticable; puis les eaux en se retirant forment çà et là des marais fétides qui occasionnent des fièvres redoutables. Cependant M. de Sarzec, notre consul de France à Bassora, y a entrepris des fouilles et les a poursuivies pendant quatre années avec une persévérance et une habileté qui ont été couronnées du plus grand succès. Aujourd'hui ces importantes découvertes sont exposées dans les galeries du Louvre, et chacun peut facilement les étudier.

La localité que M. de Sarzec a explorée porte le nom de *Tello*[1]; elle est située sur la rive gauche du Shatt-el-Hie, dans les terres, à une heure de marche vers l'est. Le nom de Tello s'applique du reste à une série de *Tell* ou monticules artificiels qui couvrent un espace de plus de six kilomètres.

Le Tell principal, celui qui occupe au nord-ouest la partie la plus avancée du groupe, renferme les ruines d'un grand édifice en briques cuites élevé sur un massif construit en briques crues, et d'une hauteur de quinze mètres. Cet édifice présente extérieurement la forme d'un parallélogramme allongé dont les angles sont orientés nord-sud et est-ouest; il est évident qu'il a été détruit par un incendie. Dans la

[1] Nous empruntons ces détails à la lettre de M. de Sarzec publiée par M. Heuzey dans la *Revue archéologique*, Novembre 1881.

grande salle de cet édifice, M. de Sarzec a découvert neuf statues en pierre dure, les unes debout (fig. 141), les autres assises; l'une d'elles est plus grande que nature.

Fig. 141.



Ces superbes statues frappent d'abord l'attention et s'imposent par leur masse et leur importance; elles nous seraient arrivées dans un état de conservation parfaite, si ce n'est qu'elles ont été jadis intentionnellement décapitées dans une destruction brutale. Le costume est d'une grande simplicité : elles portent toutes une robe longue, sans plis, passée en écharpe sur la poitrine et roulée obliquement autour du corps de manière à découvrir le bras droit qui reste nu et à revenir sur le bras gauche [1]. Ce vêtement ne laisse voir que les pieds, évidés dans le bloc d'une façon toute particulière. Debout ou assises, les statues ont les bras ramenés sur la poitrine et les mains pressées l'une dans l'autre, suivant une coutume qui est déjà traditionnelle, et que nous retrouverons sur les bas-reliefs

[1] M. Heuzey a rapproché très-judicieusement ce costume de celui que porte dans une peinture égyptienne des tombeaux de Beni-Hassan, de la XII[e] dynastie, la tribu asiatique en voyage qui vient se présenter au gouverneur d'un nome de l'Egypte. — Conf. *Revue archéol.* Novembre 1881.

assyriens, parce qu'elle a été acceptée dans la Haute-Asie comme l'expression du plus profond respect.

Les statues assises portent sur leurs genoux une tablette sur laquelle on voit un plan; à côté, un style et une sorte de *mesure* ou d'*échelle de proportion*[1]. On dirait tout d'abord des architectes; ce sont pourtant des figures royales qui représentent le prince fondateur du sanctuaire.

M. de Sarzec a trouvé dans les ruines deux têtes qui ne paraissent pas appartenir aux statues : l'une d'elles est complètement rasée; l'autre est coiffée d'une sorte de turban formé de plusieurs tours d'une étoffe semée de petits ornements en relief, qui pourraient au besoin figurer des cheveux frisés, et qui rappelle une certaine coiffure que les prêtres chaldéens portent encore aujourd'hui (fig. 143, *infra*).

Examinons d'abord la matière dont l'artiste pouvait disposer. Les statues sont en dolérite ou en diorite; or ces matériaux ne se trouvent pas en Chaldée; c'est au loin qu'il a fallu aller les chercher. On doit penser tout d'abord aux régions les plus rapprochées, et il semble probable que ces matériaux, tirés des montagnes de la Susiane, sont arrivés à destination en descendant quelques-uns des affluents de l'Euphrate[2]. Il est assez difficile de se prononcer sur cette provenance, car la constitution géologique des montagnes de l'Asie est encore trop peu connue pour établir des rapprochements sérieux. On peut également songer à l'Egypte; il est peu probable cependant que ces matériaux viennent de cette contrée; car si on met le volume de ces monuments en regard des moyens de transport soit à travers le désert, soit en contournant la presqu'île arabique, on trouve cette hypothèse peu vraisemblable. Nous avons un passage dans les inscriptions qui semble, il est vrai, nous parler de l'Egypte (*Maggan*[3]), témoignage précieux qui peut servir à établir l'antiquité des rapports de l'Asie et de l'Afrique, mais qui ne nous apprend pas l'influence artistique que ces deux civili-

[1] Il serait bien séduisant de prendre cet indice comme base de la métrique chaldéenne, mais rien ne prouve que l'instrument placé sur la pierre ait une longueur intentionnelle.

[2] Les Assyriens ont quelquefois employé la pierre dure au lieu du calcaire qu'ils avaient sous la main. On a découvert à Kalah-Sherghat une statue en basalte de Salmanasar II, et à Nimroud un obélisque sur lequel sont gravés les exploits de Salmanasar III; mais il est évident que ces matériaux pouvaient provenir du Kurdistan ou de certaines montagnes volcaniques du Singar situées entre la vallée du Tigre et celle du Khabour.

[3] OPPERT, *Les Inscpiptions de Gudea;* dans les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1883.

sations ont eues l'une sur l'autre dans ces temps reculés. Les œuvres sont absolument différentes; il nous suffit, pour établir ce fait, de se souvenir que l'âge de Kamuma correspond à celui des premières dynasties du Moyen-Empire égyptien. Or nous connaissons les produits de l'art de cette époque rendue célèbre par les travaux d'Aménehmat III; en les rapprochant des statues chaldéennes, on peut se convaincre que les statues de Kamuma ne sont pas l'œuvre d'artistes égyptiens. Les pierres sont donc arrivées brutes en Chaldée, et, dans tous les cas, elles ont été travaillées par des artistes chaldéens.

Ces artistes avaient une originalité propre qui se révèle par la manière dont leurs sujets sont traités. Il est évident qu'ils ont *vu* et *compris* les personnages qu'ils voulaient représenter, des hommes appartenant à une race robuste, au corps trapu, et ils nous les ont fait connaître avec une grande vérité; ils en ont même exagéré le caractère en donnant à leurs figures une forme un peu trop ramassée.

Le costume, savamment exécuté, laisse deviner la vigueur du corps qu'il recouvre. C'est évidemment le costume des anciens habitants de la Chaldée, ainsi que nous le trouvons sur les cylindres, et très différent du costume assyrien dont les bas-reliefs de Ninive nous font connaître le détail. Les artistes chaldéens l'ont copié tel qu'ils le voyaient et tel que nous le retrouvons sur des monuments postérieurs. Ils ont su donner à ces grandes surfaces lisses un puissant effet dont on ne peut méconnaître l'importance; ils l'ont voulu ainsi, car ils n'ignoraient pas les procédés d'exécution qui leur auraient permis de fouiller les détails; des fragments de statuettes de la même époque nous montrent un fini et une recherche qui contraste avec la simplicité des grandes statues.

Les parties nues sont traitées avec un soin particulier. On peut en juger par l'épaule droite et le bras droit laissés à découvert, ce qui permet de suivre le mouvement des muscles et des articulations. Les mains, dont la pose était difficile à rendre, sont très étudiées dans l'indication des phalanges et jusque dans la forme des ongles; enfin les pieds sont solidement attachés et se relient sous le vêtement à la structure du corps.

Les têtes sont surtout très remarquables. Il ne faut pas songer à compléter avec celles qui nous sont conservées les statues dont nous

venons de parler; elles n'ont pas été trouvées dans la même enceinte; elles doivent appartenir à d'autres corps ensevelis dans les ruines et par conséquent rester avec leur indépendance comme partie d'un ensemble que la pensée seule peut restituer.

Le modelé de la face est consciencieusement exécuté. La tête coiffée du turban est d'un effet saisissant; cette figure aux yeux largement ouverts, aux sourcils arqués qui se croisent, au menton ferme et saillant, aux pommettes accentuées, est copiée sur la nature (fig. 143). Ce n'est pas certainement un type de convention; on oublie que le nez est mutilé et bien que son absence donne à la face une expression étrange, la réflexion restitue promptement la beauté du masque. La tête rasée présente une physionomie différente, plus rapprochée du type de certaines figures qu'on rencontre sur les monuments de l'Egypte. Ces deux têtes, dans tous les cas, établissent un fait indiscutable : l'existence d'un développement artistique capable à cette époque de comprendre la nature. C'est la première fois que nous nous trouvons en présence de grands monuments chaldéens et que nous pouvons, en les rapprochant des pierres gravées de cette époque, nous rendre compte de la différence qui existe entre le produit de la glyptique et celui de la sculpture.

Nous avons dû entrer dans quelques détails au sujet de ces statues, parce qu'elles nous révèlent un art complètement ignoré et éloigné de celui que nous avions connu jusqu'à ce jour; elles nous laissent entrevoir ce que des explorations possibles dans les mêmes parages pourraient nous apporter, et ce que les cylindres d'Agadé nous permettent de soupçonner. Nous ne pouvons cependant passer sous silence les autres monuments que les fouilles de M. de Sarzec nous ont fait connaître; les matériaux ne sont plus les mêmes; la manière de les attaquer est tout autre et les personnages annoncent un type particulier que nous croyons devoir signaler.

Nous citerons donc des bas-reliefs en gypse malheureusement très mutilés, mais dont les détails nous font suffisamment comprendre qu'ils sont les débris d'une riche ornementation. Nous avons remarqué des fragments d'une grande stèle couverte sur les deux côtés d'inscriptions et de personnages représentant certaines scènes de carnage : ici des vautours emportant dans leurs serres des têtes et des membres humains;

là, des cadavres entassés sur lesquels marchent des guerriers portant sur leurs têtes des corbeilles remplies de lugubres offrandes. Ailleurs des personnages coiffés du bonnet à double corne élevant une sorte d'enseigne militaire figurant un aigle aux ailes déployées. Ces débris paraissent appartenir à une époque différente de celle des statues. Ils sont traités d'une façon plus archaïque et ne doivent pas reproduire le même type; l'œil est sommairement indiqué par une sorte de triangle, l'oreille mal attachée, le nez se confond avec le front. Citons surtout un bas-relief représentant dans le registre supérieur une scène de présentation analogue à celle des cylindres de Ur, et dans le registre inférieur un personnage les mains engagées dans un instrument qu'on peut prendre pour une harpe ou peut-être simplement pour un métier à tisser. Ce petit bas-relief est très remarquable, car il nous offre une cérémonie pareille à celle que nous avons décrite sur les cylindres de Ur, mais dans son état le plus archaïque. Le type du personnage diffère de celui des statues et se rapproche des cylindres, d'où il suit que nous avons la preuve de l'existence de deux races différentes qui vivaient à cette époque à côté l'une de l'autre dans la Mésopotamie-Inférieure.

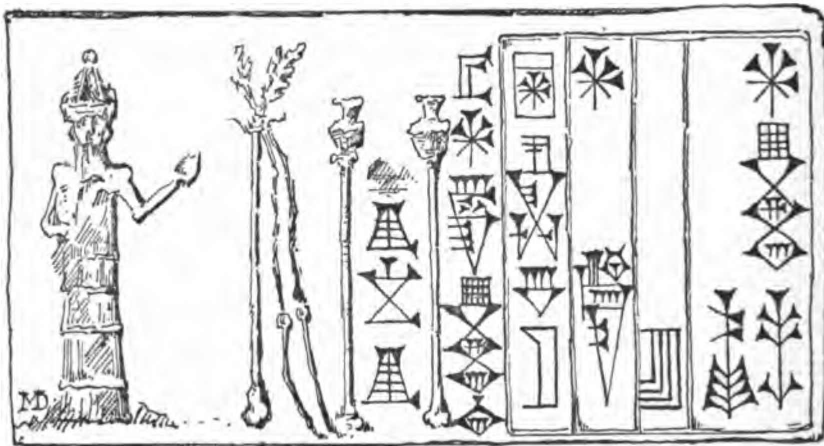
Les monuments en bronze appartiennent à l'époque de Kamuna; ils en portent d'ailleurs la légende, et dès lors il ne peut y avoir de doute à cet égard. Ce sont des objets dont on connaissait du reste des spécimens: des *Canéphores* analogues à la statuette du Louvre que nous avons reproduite (fig. 106, *supra*), celles-ci portent des inscriptions au nom de Kamuma et de Dungi; des personnages coiffés d'une tiare ornée d'une double rangée de cornes, à genoux devant de larges cônes qu'ils pressent dans leurs mains; enfin des taureaux couchés sur la partie supérieure des cônes. Tous ces objets portent la légende ordinaire, et dès-lors on ne peut élever de doutes sur leur origine [1].

M. de Sarzec a trouvé un grand nombre de fragments de pierres dures travaillées en boules, en vases, et enfin des cylindres et des pierres gravées. Nous avons déjà étudié (fig. 64-65, *supra*) deux cylindres qui paraissent provenir de ces fouilles et que nous avons rapprochés de l'école d'Érech. Les autres présentent des sujets semblables à ceux que nous connaissons; mais il serait prématuré de les

[1] La plupart de ces monuments ont été reproduits par M. G. Perrot, dans son *Histoire de l'Art*, t. II, p. 285 et suiv.

prendre pour base de nos observations avant de savoir les conditions précises dans lesquelles ils ont été découverts. L'un d'eux mérite cependant une attention particulière (fig. 142) : c'est un cylindre en calcaire brun de 0,055 de hauteur; il est d'une parfaite conservation.

Fig. 142.



Le sujet représente un personnage debout, de face, ayant à sa gauche une longue tige surmontée de rameaux, puis deux hampes portant une enseigne, comme nous en trouverons plus tard sur les autels de la Chaldée; à la droite de ce personnage, sept lignes de caractères du style monumental de Babylone. La facture est très délicatement exécutée à la pointe; on trouve à peine çà et là quelques traces de l'emploi de la bouterolle. L'inscription écrite sur le monument dans le sens direct des caractères présente certains signes insolites qui ne permettent pas d'en donner une lecture suivie. D'un autre côté, elle doit être rédigée dans la langue des Sumers ou des Akkads, de telle sorte que son interprétation rigoureuse est impossible pour le moment. Nous pouvons seulement comprendre qu'il s'agit d'un roi d'une localité encore innommée, située sur le cours inférieur de l'Euphrate; il adresse une invocation à une Déesse dont le nom et les attributs figurent dans la cinquième ligne, *Ummu gangadu,* et dont naturellement le possesseur du cachet se dit le *Serviteur*. Cette inscription nous conduit à parler de celles qui proviennent des mêmes fouilles.

Les inscriptions, que l'on doit toujours consulter dès que l'on veut

apprécier les monuments qui les accompagnent, sont nombreuses; elles sont écrites en caractères lapidaires du type le plus ancien; quelques-unes ne présentent pas encore l'apex caractéristique : elles se rapportent à plusieurs souverains différents; les plus nombreuses sont celles de Kamuma. Les statues portent sur le bras droit une courte inscription qui nous apprend que nous sommes en présence du roi lui-même. Sur les robes des statues nous trouvons une inscription qui se développe en donnant plus ou moins de détail et qui couvre parfois entièrement le vêtement des figures assises.

Les plus longs textes sont consignés sur deux grands cylindres en terre cuite de 0,60 sur 0,31; ils comprennent *vingt-cinq colonnes* de *cent lignes* chacune en caractères cursifs. Ce sont les monuments d'épigraphie les plus considérables de cette époque. Quelques signes présentent des formes insolites, mais, en général, les valeurs sont déterminées. Rappelons-nous que cette écriture, malgré des altérations dans la forme des signes, a servi aux peuples de l'Asie occidentale depuis les bords du Golfe-Persique jusqu'aux montagnes du Caucase, pour écrire un grand nombre de langues différentes[1]. Or, en appliquant à tous les caractères de ces inscriptions les valeurs qui nous sont familières, nous arrivons à des articulations et à des lectures qui résistent à toute analyse philologique rigoureuse.

Depuis longtemps déjà on connaissait des textes analogues dans lesquels on pouvait comprendre des mots épars dont les Assyriens nous fournissaient la traduction. C'est ainsi qu'on arrivait quelquefois à donner une idée de l'ensemble de quelques textes et qu'on a pensé que ce qui ne pouvait être compris représentait les débris d'une langue inconnue différente de l'assyrien et dont les philologues cherchent encore la clef. Cette langue paraissait appartenir aux plus anciens habitants de la Chaldée, à ceux qui représentaient la domination qu'on était convenu de désigner sous le nom de *domination touranienne,* pour l'opposer à celle qu'on désigne sous le nom de *domination sémitique*, en se servant également d'un nom conventionnel.

Tous ceux qui s'occupent de la lecture et de l'interprétation de textes

[1] On connaît déjà quinze langues ou au moins quinze dialectes différents écrits avec les caractères cunéiformes. — Th. Pinches, *On the Progress of Cuneiform Researches*, dans les *Transactions of the Philosophical Society*, 1882, p. 77.

assyriens paraissaient d'accord sur ce fait. Une seule voix s'est élevée pour le contester[1]; d'après ce système, ce que nous nommons l'Assyrien reste l'Assyrien, mais ce que l'on nomme le Sumérien ou l'Akkadien ne serait que le résultat d'une convention. Le système d'écriture se composerait alors de deux sortes de valeurs appliquées aux mêmes signes; les unes donneraient une lecture *démotique* ou publique, les autres une lecture *hiératique* ou secrète. Pour comprendre cette dernière, il faudrait donc chercher à retrouver, à travers les ambages d'une cryptographie dont on ne saisit pas les combinaisons, cette même langue assyro-chaldéenne que nous traduisons; hypothèse ingénieuse qu'on peut appliquer avec plus ou moins de bonheur à quelques formules talismaniques succintes, mais qui ne pouvait guère se soutenir en présence des textes que nous possédions déjà et qui doit définitivement disparaître devant les longues inscriptions royales que les fouilles de M. de Sarzec nous font connaître[2].

Aujourd'hui cette *Cryptomanie* plus connue peut-être par les réfutations dont elle a été l'objet[3] que par les résultats qu'elle a apportée à la science est de plus en plus abandonnée; d'ailleurs, loin de nous faciliter l'interprétation des inscriptions sur lesquelles les procédés ordinaires nous donnent de si utiles renseignements, elle nous condamne à l'impuissance; aussi, on est désormais d'accord pour marcher dans la voie depuis longtemps ouverte.

Les inscriptions des Rois de Chaldée ne peuvent être prises pour des formules talismaniques rédigées avec des signes dont la valeur *hiératique* cacherait le sens aux profanes. Ces hardis guerriers ne subissaient pas ainsi l'influence occulte du Temple, et quand ils parlaient à leurs peuples, c'était toujours pour s'en faire comprendre; aussi, on sent qu'il y a derrière ces caractères l'expression d'une pensée encore inconnue, mais que nous pénétrerons certainement un jour.

1 Halévy, *Recherches critiques sur l'origine de la Civilisation babylonienne*, ext. du *Journal asiatique*, 1874-1876.

2 Nous devons constater ici que M. S. Guyard avait adhéré, prématurément peut-être, aux théories que M. Halévy se proposait d'exposer. Conf. *Revue critique*, 1880, nº 22. — Voyez également son article sur *La question suméro-akkadienne*, dans la *Revue de l'Histoire des religions*, 1880, t. I, p. 327, et juin 1882.

3 F. Lenormant, *La Langue primitive de la Chaldée*, Paris, 1875. — J. Oppert, *Études sumériennes*, extrait du *Journal asiatique*, 1875.

Il s'agit donc de lire des textes qui appartiennent à une civilisation éteinte, celle des Sumers ou celle des Akkads. Or il paraît que les peuples des Sumers parlaient un idiome différent de celui des peuples des Akkads [1]; il en résulte des difficultés plus grandes sans doute et que des théories préconçues ne sauraient résoudre.

Quelle que soit d'ailleurs la langue dans laquelle elles sont conçues ces inscriptions nous font déjà connaître des noms de *Patési* et de rois dont on peut suivre la filiation et qui servent à établir entre les monuments une chronologie relative; elles nous raconteront les détails de la construction des Palais ou les exploits des souverains qui les ont fait graver pour en transmettre le souvenir à la postérité. En attendant je crois avoir le droit de dire, avec tous ceux qui lisent les inscriptions assyro-chaldéennes écrites avec les mêmes caractères, qu'il y a là une langue véritable qui diffère essentiellement de l'assyrien.

Maintenant quel est le peuple qui parlait cette langue? à quelle race doit-il appartenir? Peu importe, sans doute, car on sait qu'il n'y a aucun lien entre les langues et les races. — Quoi qu'il en soit, on rattachait généralement jusqu'ici les origines de la civilisation de la Haute-Asie aux descendants directs de Sem et on regardait les Sémites comme les plus anciens civilisateurs de ces contrées. Je n'ai pas à rechercher ce qu'il y a de plus ou moins fondé dans cette appellation conventionnelle et je la suis. On suppose aujourd'hui que les *Sémites* ont été précédés par une race *touranienne* dont on cherche à déterminer l'influence [2].

Pour combattre l'idée de l'existence d'une langue et d'une civilisation antérieures à la civilisation sémitique, on a invoqué surtout l'absence de monuments artistiques. Si cette civilisation a existé, disait-on, si elle a eu cette grandeur que vous lui supposez, elle a dû laisser des traces; où sont les ruines des monuments qu'elle a élevés? où sont ses textes, ses temples, ses palais, ses statues que vous pouvez mettre en regard des monuments assyriens pour en démontrer la différence [3]?

[1] P. Haupt, *Ueber einen Dialekt der sumerischen Sprache.* Gottenger Nachr. 1880 nº 17.

[2] Nous ne saurions trop rappeler que nous n'acceptons le mot *touranien* que par opposition au mot *sémitique*, sans appliquer un sens ethnographique à l'une ou à l'autre de ces désignations conventionnelles.

[3] « L'art touranien, où est-il? a-t-on jamais démontré l'existence d'un art touranien? » — Halévy, *Recherches critiques, etc.*, p. 21.

C'est ainsi que la question philologique se déplaçant, pour ainsi dire appelait comme juges les artistes et les archéologues.

La solution ne s'est point fait attendre. Le développement artistique de cette époque nous est attesté désormais par les monuments que les fouilles de M. de Sarzec ont exhumés et se trouve aujourd'hui à l'abri de toute discussion. C'est bien là l'art qu'on cherchait et qu'on niait en même temps. Cet art avait cependant déjà des représentants, mais personne ne se serait avisé d'exhiber comme le produit d'une civilisation avancée ce torse mutilé du Musée Britannique qui laisse à peine deviner des formes humaines, et qui portait pourtant lisiblement écrit le nom de ce même roi, Kamuma, Patési de Zirgurla, dont nous avons aujourd'hui retrouvé le palais et les sculptures qui le décoraient.

L'art *touranien*, on l'a longtemps cherché, en voilà les échantillons; nous l'avions pressenti et nous avons souvent répété dans tous nos ouvrages qu'il ne fallait point se presser et qu'un coup de pioche dans la Mésopotamie-Inférieure pourrait nous fournir plus de clartés que tous les raisonnements et toutes les hypothèses. Ce coup de pioche, c'est M. de Sarzec qui l'a donné, et déjà une partie de ce qu'il nous a rapporté nous donne un résultat immense qu'il faut avoir désiré, attendu, comme nous l'avons fait, pour en sentir tout le prix.

Les choses de l'art ont cela d'avantageux, c'est qu'elles parlent une langue qui est de tous les temps et que chacun peut plus facilement comprendre que celle qui est traduite par des inscriptions dont la lecture est hérissée de questions paléographiques et philologiques difficiles à résoudre. Les échantillons que nous pouvons consulter ne ressemblent en rien à ce que nous connaissions de l'art antique; comparez nos statues chaldéennes à celles des premières dynasties égyptiennes, par exemple, à celle du roi Shafra du Musée de Boulaq dont on peut voir un moulage au Musée du Louvre; comparez encore nos statues avec la plus vieille statue assyrienne, par exemple celle de Salmanasar Ier, découverte dans les ruines d'Ellassar et conservée au Musée Britannique; ni l'Égypte, ni l'Assyrie ne nous ont fourni de pareils types. Si nous voulions les rapprocher de monuments plus modernes, nous n'aurions pour point de comparaison que les statues qui décoraient la voie sacrée des Branchides en Carie, et qui représentent l'état le plus ancien de la statuaire grecque; elles ne remontent pas au-

delà de l'an 550 avant J.-C. Je ne veux établir aucune filiation entre tous ces monuments; les artistes sont séparés par l'espace et par le temps de la manière la plus absolue. Si toutefois j'ai fait ce rapprochement, ce n'est point pour y trouver une ressemblance stérile; il y a, en effet, un rapport direct qui tient à la nature des choses. Partout et dans tous les temps les artistes commencent par une grande naïveté dans la pose, une grande simplicité d'ensemble, ce qui donne à leurs œuvres une certaine ressemblance; les différences s'accentuent à mesure que, serrant de plus près la nature, ils individualisent de plus en plus leur pensée; dans chaque pays, à chaque époque, ils s'inspirent du milieu dans lequel ils vivent et représentent les types plus ou moins réussis des personnages qu'ils ont sous les yeux. Les artistes des bords du Nil nous donnent des Égyptiens; ceux du cours supérieur du Tigre, des Assyriens, de même que les artistes de la Carie nous donnent des Cariens; il en sera de même des artistes de la Mésopotamie-Inférieure qui, au siècle de Kamuma, nous offrent des types contemporains.

Fig. 143.



En Carie, comme en Chaldée, le sol ne nous a rendu, il est vrai, que des statues décapitées; seulement M. de Sarzec, plus heureux que les fouilleurs de la Carie, a retrouvé *des têtes*, et nous pouvons ainsi apprécier les traits mêmes du peuple qui inspirait les artistes chaldéens (fig. 143). Jamais ces corps trapus, ces têtes au visage rond, aux pommettes saillantes, n'ont pu être l'image de ceux qu'on désigne sous le nom de *Sémites,* tels que les monuments antiques nous les ont fait connaître, et tels que la filiation les a perpétués jusqu'à nous dans ceux qui prétendent en représenter la descendance la plus pure. C'est ainsi que les monuments artistiques viennent résoudre de la manière la plus saisissante une question que la philologie et l'histoire avaient soulevée.

Cette digression était nécessaire pour comprendre l'état de la civilisation et particulièrement l'état des arts à l'époque où nous avons arrêté notre attention. Les monuments de Zirgurla nous transportent à un âge qui dépasse les limites que les documents les plus anciens nous

15

permettaient d'entrevoir et dont nous ne pouvons plus soupçonner la date; aussi nous nous demandons, sans pouvoir y répondre, si les types des cylindres que nous avons étudiés ne sont pas de beaucoup antérieurs au règne de Kamuma? Dans tous les cas, ils nous permettent de relier ces vieilles traditions à celles que la Chaldée devait léguer à l'Assyrie, et que celle-ci devait développer un jour.

Maintenant pendant combien de temps ces types ont-ils été suivis; à quelle époque allons-nous nous arrêter pour en fixer la limite? Il est difficile de le préciser, car ici les monuments offrent une lacune analogue à celles qu'on constate dans l'histoire de l'Egypte entre certaines dynasties. En Chaldée, cette lacune se présente à l'origine même du Premier-Empire, à partir du jour où l'unité chaldéenne semble assurée, c'est-à-dire au moment où Hammourabi a établi le siége de sa puissance à Babylone. De cette première capitale chaldéenne, il ne nous est rien resté, et si nous n'avions pas la preuve de son existence primitive par la mention qui en est faite dans les textes, on pourrait en douter, car elle n'est même pas attestée par des ruines. Tous les monuments dont on exhume les débris dans la plaine de Hillah appartiennent aux rois du Second-Empire. Quoi qu'il en soit, nous avons encore dans les documents datés du règne de Hammourabi des renseignements précis pour fixer l'origine de nos types; c'est ce qui nous reste à faire connaître.

LARSAM.



Larsam est une de ces villes antiques qui ne nous sont encore connues que par les textes assyro-chaldéens. Nous n'avons aucune pierre gravée portant le nom de cette localité; mais les fouilles ont mis au jour des monuments qui vont précisément jeter une lumière bien importante sur les cylindres que nous avons étudiés. En effet, nous les avions présentés comme les produits les plus anciens de l'art en Chaldée en nous appuyant sur les données qui résultaient de leur examen intrinsèque. Quelques-uns portaient avec eux la mention incontestable de leur origine et de leur provenance; leur haute antiquité n'aurait pu être contestée qu'en attaquant les documents les plus sérieux de l'histoire des anciens rois.

Cependant, tous les monuments que nous avons cités n'étaient pas épòqués avec la même précision, et j'ai dû avoir recours à des *analogies* pour ranger à côté d'un monument bien défini, un autre monument qui ne portait avec lui ni sa date ni son origine. Nous sommes loin d'avoir pu réunir tous les types qui paraissent appartenir à cette époque; aussi, nous sommes restés en présence d'un grand nombre de cylindres dont les sujets s'écartent de ceux que nous avons décrits par la nature des scènes qu'ils représentent, mais qui s'en rapprochent par la manière dont elles sont traitées; cependant, nous avons pu faire un pas de plus pour quelques-uns et les circonscrire dans des limites rigoureuses qui résultent des renseignements que nous avons indiqués sur l'époque à laquelle ils appartiennent. Nous allons trouver maintenant des indications d'une autre nature sur des documents dont nous ne pouvons méconnaître la portée et qui vont servir de point de départ

à des inductions nouvelles, soit pour confirmer les résultats auxquels nous sommes arrivés, soit pour les contrôler. Ce sont des *empreintes* que les Chaldéens eux-mêmes ont apposées avec leurs cylindres-cachets sur des contrats d'intérêt privé. Nous possédons un certain nombre de documents de cette nature datés des règnes de Hammourabi, de son prédécesseur Rim-Sin et de son successeur Samsi-Iluna; ils nous donnent des dates précises pour nous fixer sur l'époque la plus récente à laquelle nous devons rapporter les types que ces empreintes nous ont conservés. Ces contrats ont été trouvés par M. Loftus dans les ruines de Senkereh; il importe de rappeler les circonstances de cette découverte pour ne laisser aucun doute sur la haute antiquité du dépôt que nous allons explorer [1].

Le village de Senkereh est situé à quinze milles au sud-ouest de Warka sur la limite extrême du grand désert qui s'étend entre les les marais formés par les inondations de l'Euphrate à l'ouest et le Shatt-el-Khar à l'est. Dans la saison ordinaire, les eaux du Khar arrivent jusqu'à la base des ruines qui occupent un plateau circulaire de quatre milles et demi de circonférence ; le terrain s'élève graduellement du niveau de la plaine vers un monticule central qui atteint une hauteur de soixante-dix pieds et qu'on aperçoit de Warka et des rives de l'Euphrate. Autour de cette masse principale on trouve plusieurs autres monticules qui attestent l'importance de la ville détruite ; cette ville est désignée dans les inscriptions par un complexe qui paraîtrait signifier *La ville du Soleil.* La transcription assyrienne se prononce *Larśam;* c'est probablement la cité désignée dans les fragments de Bérose sous le nom de Λαραγχα ou Λαγχαρα comme la patrie de Xisuthrus, le dernier des rois antédiluviens, suivant ces vieilles traditions.

Larsam devait être ainsi qu'Agadé une ville très considérable dans laquelle les sciences et les arts étaient portés à un haut degré de culture. M. Loftus découvrit sur la terrasse de la grande plate-forme de nombreuses briques estampées au nom d'Urkham et de plusieurs autres rois de Chaldée. Il y découvrit également des cylindres en terre cuite qui nous font connaître à quelle divinité ce temple était

[1] LOFTUS, *Travels and Researches in Chaldea and Susiana*, p. 211.

consacré. C'est encore dans ces ruines qu'il découvrit les fameuses tablettes sur lesquelles on lit la suite des soixante premiers nombres élevés à la deuxième et à la troisième puissance. Notons surtout quelques tablettes en terre cuite sur lesquelles on voit des sujets en relief représentant différents personnages et des animaux que nous allons bientôt étudier.

Enfin, M. Loftus exhuma d'un tumulus voisin qui porte le nom de *Tell–Sifr* (la colline du cuivre) une prodigieuse quantité d'objets en bronze; mais comme nous n'avions jusqu'ici aucun cylindre en pierre dure portant la mention de cette localité, nous l'aurions passée sous silence si ce n'est que la découverte des contrats dont nous venons de parler est venue nous apporter un renseignement exceptionnel sur les types des cylindres–cachets employés en Chaldée à l'époque qui nous est indiquée par la date même de ces actes.

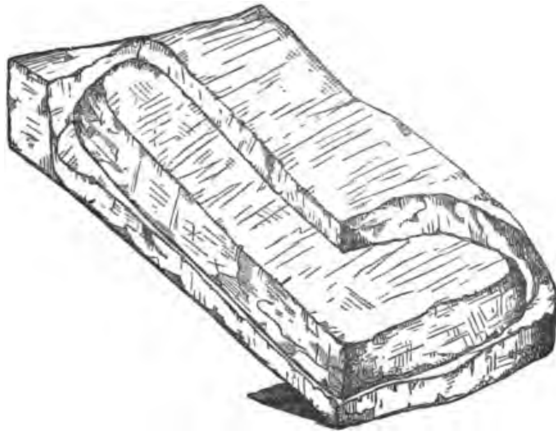
Ces documents étaient réunis avec soin dans une cachette qui n'avait pas été visitée depuis le jour où les vieux habitants de Larsam lui avaient confié ce précieux dépôt [1]. Trois briques crues étaient disposées de manière à former un vide comme les branches de la lettre U. La plus grande tablette, mesurant six pouces un quart de long et trois de large, était placée sur cette fondation, et les deux suivantes à angle droit sur la première. Le reste des tablettes était empilé sur des briques et entouré d'une natte de roseaux dont les traces étaient encore visibles sur quelques–unes des tablettes; le tout était recouvert de trois briques crues. Ces précautions expliquent l'état de conservation de la plupart des tablettes. Il pouvait y en avoir à peu près une centaine, soixante-dix étaient ou complètement intactes ou légèrement endommagées; elles ne portent pas toutes des empreintes de cylindres et encore celles que nous y rencontrerons sont fragmentaires. Quelquefois l'empreinte est répétée, et il est facile alors de restituer la scène; dans tous les cas, chaque détail est précieux à recueillir; aussi, nous n'avons pas cru devoir négliger les vestiges mêmes d'un accessoire ou d'un symbole.

Tous ces contrats sont rédigés sur l'argile comme les documents mésopotamiens, et très certainement par un scribe spécial en présence

[1] Loftus, *Travels and Researches in Chaldea and Susiana*, p. 271.

des parties et des témoins qui sanctionnaient la sincérité des conventions; puis, les parties et les témoins y apposaient leur *cachet* ainsi que le scribe en roulant plus ou moins adroitement leurs cylindres sur les marges du contrat lorsque l'argile était encore tendre. Enfin, le document était livré à une cuisson intelligente qui rendait indélébile la rédaction des conventions.

Fig. 144.



Ces contrats présentent une particularité qui n'a pas encore été expliquée d'une manière satisfaisante (fig. 144) : ils sont enveloppés d'une couche d'argile sur laquelle on a reproduit les termes du contrat ainsi renfermé, avec les mêmes clauses, les mêmes formalités, les mêmes cachets, plus nombreux cependant parce que l'espace était plus étendu. Nous ignorons la cause de cette précaution [1]; serait-ce pour assurer l'inaltérabilité des conventions et pour pouvoir en cas de contradiction sur le titre apparent, briser l'enveloppe et recourir au texte ainsi préservé? Les textes sont rédigés dans la vieille langue des Sumers ou des Akkads qui était encore en usage dans le peuple pour les transactions d'intérêt privé [2], tandis que les rois rédigeaient déjà leurs documents dans les deux langues, celle des Sumers qui tendait à disparaître,

[1] *Empreintes de cylindres assyro-chaldéens*, ext. des *Archives des missions scientifiques*, 3e série, t. V.

[2] Imagine-t-on, en effet, des particuliers se présentant devant un *Notaire* pour rédiger leurs transactions dans une langue conventionnelle que les parties ne comprendraient pas, et qui s'écrirait avec des signes que le notaire lui-même comprendrait à peine en s'efforçant de les combiner de manière à rendre sa rédaction inintelligible?

celle des rois de Chaldée qui allait devenir la langue nationale[1]. Y a-t-il une preuve plus évidente de l'existence d'une langue véritable dans laquelle le rédacteur, les témoins et les parties intéressées devaient au moins s'entendre? Si le contenu des actes résiste encore à une traduction suivie, nous sommes renseignés d'une manière précise sur la date de leur rédaction qui ne donne prise à aucune équivoque. La formule qui contient cette date par l'indication du jour et du mois, en se référant à un événement remarquable du règne du souverain, est toujours exprimé par des idéogrammes dont on a dégagé depuis longtemps la signification.

Les sujets qui se rapportent aux animaux fantastiques que nous avons étudiés sont peu nombreux.

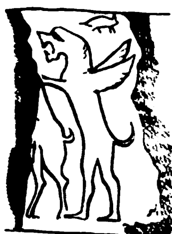
Sur un beau contrat du règne de Hammourabi, marqué B. 52. *a*, au Musée Britannique, daté du 4e jour du mois Adar (Février) de l'année pendant laquelle Hammourabi, le Roi, a restauré le temple *Bit-mit-urris* et la grande *Zigurrat* du dieu *Zamama*, nous trouvons trois fois répétée la dernière partie de l'empreinte d'un cylindre sur lequel on voyait une scène d'animaux fantastiques (Fig. 145). Il ne reste qu'un lion dressé sur les pattes de derrière qui paraissent terminées par des pieds d'homme, et qui appuie les membres antérieurs sur un autre animal; derrière le lion, un personnage debout dont on ne voit que le dos; enfin, dans le champ, une tête humaine (*Conf.* fig. 96, *supra*).

Fig. 145.



Un document dont la date a disparu, mais incontestablement de la même époque, nous montre sur une enveloppe marquée B. 45. *a*, les traces d'un quadrupède ailé, les pattes appuyées sur le dos d'un autre animal peu visible qui doit être une gazelle; dans le champ, un petit animal, peut être un hérisson (fig. 146). Ces données sont d'autant plus précieuses que les cylindres sur lesquels nous avions observé les animaux fantastiques (*Conf.* fig. 96, 110, 131, 132 et pl. IV, n° 4), ne portent aucune

Fig. 146.



[1] Amiaud, *Une Inscription de Hammourabi*, dans le *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. I, p. 190.

inscription, et dès lors rien ne pouvait garantir l'hypothèse que nous avons émise sur l'époque que nous devions leur attribuer; maintenant nous pouvons donc affirmer que l'origine de ces types est antérieure au règne des rois du Premier-Empire de Babylone.

Fig. 147.



Les empreintes que nous rattacherons aux sujets empruntés aux légendes sont plus rares; nous n'en citerons qu'une seule que nous trouvons sur une tablette brisée, marquée B. 100, d'une belle conservation, mais dont la signature a disparu. L'empreinte (fig. 147) laisse voir un personnage de face luttant contre un lion renversé qu'il tient la tête en bas par une des pattes de derrière et par la queue; c'est un épisode de la légende d'Isdubar et de son compagnon Heabani analogue à ceux que nous avons déjà signalés (*Conf.* fig. 43, 47, *supra*). Entre le lion et le personnage, on distingue, en caractères cunéiformes du style monumental de Babylone, le nom du dieu Sin qui commence ou termine un nom d'homme; mais ces caractères figurant en relief sur l'empreinte appartiennent évidemment à un autre cylindre dont le sujet nous est inconnu [1].

Fig. 148.



Les empreintes que nous pouvons rattacher aux sujets empruntés aux cérémonies religieuses sont les plus nombreuses.

Nous citerons d'abord sur le beau contrat de Hammourabi, que nous avons déjà indiqué, la trace du cachet d'un nommé Abil-Sin, fils de *Sin-ba-an-se*, le deuxième témoin du contrat (fig. 148). Il nous serait permis de compléter le sujet de la scène, car il s'agit évidemment d'une de ces cérémonies religieuses si fréquemment traitées par les artistes de Ur (*Conf.* fig. 73, *supra*), et dont on trouve des spécimens plus ou moins nombreux dans toutes les collections; nous voyons à gauche de l'inscription le dos d'un personnage assis sur un scabellum, et à droite la trace du dernier personnage de la cérémonie debout dans la pose de

[1] Remarquons ici que c'est cette disposition de l'écriture sur les cylindres qui a causé les plus grands embarras aux premiers interprètes sur le sens dans lequel on devait la lire; pour être logique, les caractères auraient dû être enlevés en relief sur le cylindre, mais on comprend les difficultés d'exécution de l'intaille devant lesquelles les artistes Chaldéens ont dû reculer.

l'adoration. C'est la même empreinte que nous remarquons sur la tranche d'un autre contrat marqué B. 71. *a*. Nous trouvons au-dessous celle d'un cylindre dont l'inscription seule est visible (fig. 149). En complétant le développement de la première empreinte, nous aurions encore une scène analogue à celle que nous venons d'indiquer et qui est si fréquente sur les cylindres des artistes de Ur (*Conf.* fig. 63, 75, 83, *supra*).

Fig. 149.



A l'époque de Hammourabi, les types des sujets que nous avons localisés étaient depuis longtemps répandus dans toute la Mésopotamie et reproduits, avec une disposition que les exigences du rite imposaient nécessairement à l'ensemble, mais qui devaient se caractériser par des détails dans la pose et dans le costume; ces détails permettront un jour de déterminer la localité particulière à laquelle nous devrons rapporter ces ouvrages; nous sommes forcé, pour le moment, de les ranger dans une vaste synthèse qui comprend toute la Mésopotamie Inférieure à l'origine du Premier-Empire.

Fig. 150.



Nous devons tout particulièrement relever sur la tranche supérieure d'un beau contrat du règne de Rim-Sin, marqué B. 40. *a*, la trace d'un personnage intéressant (fig. 150). Il est tête nue, vêtu d'une tunique courte, et présente de la main droite une coupe, tandis qu'il porte de la main gauche un panier destiné aux offrandes. Nous avons vu que ce personnage se rencontre dans une cérémonie que nous avons rapportée à l'école de Ur (*Conf.* fig. 85, 89, *supra*, et pl. IV, nº 3), mais rien ne nous permettait de déterminer l'époque à laquelle il avait pu y être en usage. Cette indication est donc du plus haut intérêt puisque le type de ce personnage ne se trouve sur aucun cylindre chaldéen d'une date certaine, et qu'il figure fréquemment sur les bas-reliefs des palais assyriens[1]. Ici l'incertitude disparaît puisque nous avons la preuve qu'il est antérieur au règne de Hammourabi.

[1] Nous avions ainsi considéré à tort ce personnage comme propre à l'Assyrie. — Conf. *Catalogue des Cylindres du Musée de la Haye*, p. 8.

Fig. 151.



Les autres empreintes nous montrent les traces du personnage dans la pose de l'adoration ou de la prière; l'une d'elles (fig. 151) mérite notre attention par la disposition de l'inscription.

Cette empreinte est apposée sur l'enveloppe d'un contrat marqué B. 80. *a*, et trois fois répétée dans la marge à gauche; elle paraît appartenir à trois contrats différents; mais l'inscription placée entre les personnages permet de restituer la scène dans son entier. Les trois lignes, au lieu d'être gravées derrière la scène, sont tracées dans le champ (*Conf.* fig. 46, 61, 137). En suivant la disposition même des empreintes il est facile de comprendre l'ensemble du sujet et de suivre l'inscription qui nous donne:

« Belya, fils de Sin-magir, serviteur du dieu *Kum-zi* (le dieu du Feu?). »

Fig. 151 *bis*.



Nous voyons alors que le personnage de gauche de la première empreinte devient le personnage de droite de la seconde, et celui de gauche de la seconde, le personnage de droite de la troisième, ce qui permet de restituer le développement du cylindre (fig. 151 *bis*).

Fig. 152.



Sur la tranche supérieure d'un contrat marqué B. 79. *b*, nous trouvons le reste d'une scène analogue (fig. 152). A gauche de l'empreinte nous voyons un personnage debout dont on ne distingue que le bras et la jambe du côté gauche, et qui doit être semblable à celui du cylindre précédent; à droite, un personnage les mains élevées dans la pose de l'adoration. Il est évident que le personnage qui manque pour compléter la scène doit être un de ceux que nous connaissons déjà, mais qu'il serait téméraire de préciser. Entre les deux personnages nous trouvons trois lignes de caractères qui

nous font connaître imparfaitement le nom du possesseur de ce cachet.

« ..... fils de Sin..... adorateur du dieu Bin. »

Fig. 153.



Un contrat, marqué B. 40. *a*, daté dans la ville de Nisin, le 10e jour du mois de Tasrit (Septembre) de la 13e année après la prise de Karak par Rim-Sin, porte l'empreinte trois fois répétée d'un cylindre sur lequel on peut soupçonner une scène analogue (fig. 153). Il n'y a de visible cependant que le dernier personnage à droite des inscriptions ; il porte une robe courte, la main droite tombant le long du corps (*Conf.* fig. 111, *supra*). L'inscription en deux lignes renferme le nom du possesseur du cachet, qui se nomme :

« Sin-idinnam, fils de Zikar-Sin. »

C'est le troisième témoin du contrat.

Fig. 154.

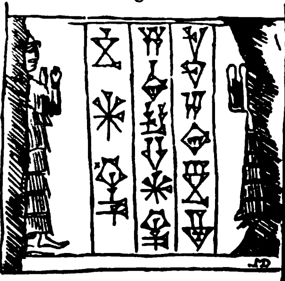


Sur l'enveloppe d'un contrat que nous avons déjà cité, marqué B. 45. *a*, nous trouvons sur la tranche supérieure de la tablette une empreinte qui laisse voir à droite de l'inscription (fig. 154) un personnage dans la pose de l'adoration, vêtu d'une robe longue à côte et à plis (*Conf.* fig. 83, 88, *supra*). L'inscription nous fait savoir que le possesseur de ce cachet se nomme

« Pinibel-lisis, fils de Sin-idinnam[1], adorateur de Bel. »

C'est peut-être le fils du personnage dont nous avons vu le cachet sur le contrat précédent ?

Fig. 155.



Sur la tranche supérieure d'un contrat dont la date a disparu, marqué B. 80. *a*, relevons (fig. 155) une empreinte deux fois répétée laissant voir à droite et à gauche de l'inscription deux personnages qui font face aux caractères. Ils portent une robe longue à rayures et à côtes et ils ont les mains élevées dans la pose de l'adoration.

[1] Ce nom de Sin-idinnam est très commun ; nous l'avons déjà rencontré deux fois (p. 146 et 172, *supra*). On sait de plus qu'il a été porté par un roi du Premier-Empire de Chaldée.

L'inscription nous fait ainsi connaître le nom du propriétaire du cachet :

« Ili-kitam, fils de Naram-Bin, adorateur du dieu Bin. »

C'est le deuxième témoin du contrat. Notons en passant que le texte porte Naram-Bel au lieu de Naram-Bin ; ce qui nous prouve que tous les Dieux pouvaient être désignés sous le nom de Bel, ainsi que nous avons déjà eu occasion de le faire observer.

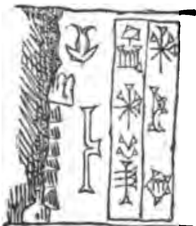
Fig. 156.



Un contrat marqué B. 71. *a*, dont la date a disparu nous offre sur la tranche supérieure de la tablette un personnage les mains élevées dans la pose de l'adoration, vêtu d'une robe longue à côte, coiffé d'une tiare pointue (fig. 156). Devant lui, dans le champ, on aperçoit un instrument qui ressemble à une faucille? L'inscription en trois lignes nous donne les noms suivants :

« Kisti-arad..., fils de Sin..., adorateur du dieu... »

Fig. 157.



C'est un personnage analogue (fig. 157) que nous trouvons sur le beau contrat de Hammourabi que nous avons déjà plusieurs fois cité. On ne distingue que les traces de la robe et les mains élevées dans la pose de l'adoration ; mais nous devons remarquer dans le champ un symbole très fréquent, et plus haut, une fleur ou peut-être une *ampulla* (*Conf.* fig. 40, 91, 102, 130, *supra*). L'inscription ne renferme que les noms des deux divinités : Sin et Sérah.

Fig. 158.



Voici enfin (fig. 158) les traces d'une cérémonie religieuse dont les cylindres ne nous ont pas donné d'exemple ; l'empreinte ne laisse voir que la partie antérieure d'un bœuf ; devant lui un personnage porte dans ses bras un chevreau et entre deux, probablement l'ébauche de l'arbre sacré. Il s'agit évidemment d'un sacrifice.

Les indications que nous pouvons recueillir par ces contrats sont précieuses à retenir jusque dans leurs moindres détails ; aussi nous avons cru devoir appeler l'attention sur les accessoires placés dans le champ

des cylindres. Rappelons donc que nous avons trouvé sur ces différentes empreintes, de petits animaux, des têtes, une fleur, une abeille ou peut-être une *ampulla*, enfin cet instrument terminé par une sorte de faucille, et ce *bâton* qui se présente toujours dans le sens de la hauteur des personnages avec une sorte de poignée au milieu.

L'ensemble de ces documents jette un grand jour sur toutes les questions que soulève l'histoire de cette période. Nous ne reviendrons pas sur la question philologique qu'ils nous paraissent résoudre; nous devons cependant arrêter un instant notre attention sur les noms des parties intéressées qui figurent dans ces actes. Ces noms se présentent sous leur forme idéographique, et nous les avons lus en leur attribuant une transcription qui semble démentir les conséquences que nous voulions tirer de la rédaction même des conventions. En effet, nous avons donné à ces noms une apparence *sémitique*, et dès lors on pourrait nous dire : si les intéressés portent des noms sémitiques, ils sont donc de cette race, comment donc auraient-ils rédigé des contrats dans une langue *touranienne* qui devait leur être étrangère? — L'objection est spécieuse; pour la réfuter il suffit de rappeler que ces noms se prêtent à deux lectures, et que nous leur avons donné celle que les textes assyriens nous permettent de comprendre. Il ne s'en suit pas que nos transcriptions répondent à l'articulation véritable de ces noms; rien ne nous dit, par exemple, que le nom de *Rim-Sin* ne doive pas se lire *Rim-Aku;* la prononciation du nom de Hammourabi lui-même n'est pas encore définitivement fixée; mais au fond nous n'en trouvons pas moins à l'origine de l'Empire deux races ou deux langues en présence. C'est un fait qui s'est reproduit plus tard sous les Achéménides et qui se reproduira toujours après les guerres de races, quand le peuple nouveau sera vainqueur. Ce qui doit particulièrement nous intéresser, c'est l'état paléographique que ces documents nous permettent d'apprécier. Il est certain que les artistes qui ont gravé les cachets dont l'empreinte figure sur les contrats de l'époque de Hammourabi étaient depuis longtemps passés maîtres dans l'art d'écrire sur la pierre, et ils ont donné à l'écriture le trait caractéristique de leur époque. Ces nuances sont sans doute plus difficiles à saisir que celles qui résultent de la pose ou du costume des personnages; cependant pour un œil exercé elles

n'en sont pas moins très appréciables; ainsi, par exemple, le signe royal qui nous est familier dans sa forme monumentale du style de Babylone, se fait immédiatement reconnaître sur les briques, les stèles, les cylindres de toutes les époques, aussi bien sur les inscriptions des anciens rois du Premier-Empire que sur celle de Nabuchodonosor et de ses successeurs. Mais si le signe conserve son apparence générale il ne s'ensuit pas qu'il soit toujours identiquement répété. Déjà dans son état archaïque les différences sont considérables : c'est surtout avant que l'apex ne soit indiqué qu'on peut saisir la formation du caractère et se rendre compte qu'il ne dérive pas de l'image d'une abeille, ainsi qu'on l'avait cru d'abord, mais qu'il est constitué au contraire par la juxtaposition de deux signes qui n'ont aucun rapport avec l'insecte royal. Lorsque l'apex est indiqué, les nuances ne sont pas moins grandes : ici les déliés sont forts, ailleurs ils sont effilés; tantôt la tête est évidée, tantôt elle est pleine; toutes ces différences sont caractéristiques d'une époque ou d'une localité et se révèlent à mesure que l'œil se familiarise avec les monuments.

L'élément paléographique se lie ainsi à l'élément artistique; la gravure de l'inscription du cylindre ne peut se séparer du travail de l'entaille; aussi pour déterminer la période à laquelle nous devons rattacher ces monuments, il faut prendre pour élément d'appréciation l'écriture qui se trouve sur les cylindres, et qui se présente toujours avec une grande netteté. La langue, l'écriture et l'art ont la même histoire et traversent les mêmes phases.

Enfin, pour porter notre observation jusque dans les détails les plus fugitifs, nous pouvons constater que les empreintes nous laissent comprendre la *matière* même de l'intaille. Nous avons longtemps étudié ces monuments à Londres, et en examinant particulièrement les empreintes protégées par cette enveloppe qui les renferme (fig. 143, *supra*) et qui nous les conserve dès lors avec toute la fraîcheur antique, nous avons pu arriver à ce résultat. Ici *le flou* de certains détails nous permet d'affirmer que l'empreinte qui figure sur le contrat que nous avons cité et qui porte le nom de Hammourabi (fig. 144, 145, *supra*) a été faite avec un cylindre en marbre, tandis que celle du contrat marqué B. 40. *a*, (fig. 153, 154, *supra*) nous apprend par sa netteté que le cylindre était en hématite.

Ces empreintes nous conduisent naturellement à examiner des œuvres en terre plastique sur lesquelles on rencontre des sujets analogues à ceux qui figurent sur les cylindres. Ce sont les tablettes qui ont été découvertes également par Loftus dans les ruines de Senkereh [1] et sur lesquelles nous avons promis de nous arrêter; elles sont déposées au Musée Britannique où nous avons pu longuement les consulter.

Ces tablettes nous donnent, en effet, comme les empreintes, des types que nous pouvons rapprocher de ceux des cylindres; la naïveté du travail nous garantit la sincérité avec laquelle l'artiste copiait la nature.

L'une d'elles (fig. 159) nous montre un personnage debout, coiffé de la tiare pointue, portant la robe longue ouverte par devant, la jambe gauche en avant, le pied posé sur un *scabellum*, la main droite ramenée à la ceinture, tandis que la gauche, portée en avant, tient un instrument qui peut être un sceptre ou une hache. C'est probablement quelque divinité; dans tous les cas, la pose est identique à celle des personnages que nous avons rencontrés sur les cylindres; il suffit de se reporter à ceux que nous avons cités (fig. 88, 89, 90, *supra*). Au-dessus de la tête, dans une sorte de frise, nous trouvons le croissant et l'étoile rayonnante, symboles de Sin et d'Istar, mais rien ne vient établir la relation qui pourrait exister entre les symboles et le personnage. Notons toutefois que cette tablette nous paraît avoir été obtenue dans un creux; sur le relief on voit que c'est le pied gauche qui est en avant et la main gauche qui est armée; or, il en serait autrement si l'artiste avait voulu faire un personnage destiné à être vu directement sur relief. La tablette n'est pas, du reste, complète; elle serait fort intéressante à étudier dans son ensemble; il y a des détails d'architecture que nous pourrions relever si leur examen entrait dans l'ordre de notre travail,

Fig. 159.



[1] Loftus, *Travels and Researches in Chaldea and Susiana*, p. 257.

mais nous devons nous borner à signaler le personnage très intéressant qu'elle représente.

Sur une autre tablette (fig. 160) nous voyons un homme portant un poisson ; notons encore qu'il le tient de la main gauche, sans que nous puissions cependant insister autrement sur ce détail ; ce que nous devons surtout remarquer, c'est son aspect et son costume qui nous révèlent un enfant du peuple de la Chaldée tel que nous allons le voir bientôt sur un autre monument. Ne croyons pas que la pose du bras droit que nous trouvons sur ces deux tablettes soit commandée par l'impuissance de rendre un autre mouvement. Il n'en est rien ; les artistes d'alors, sur l'argile comme sur les pierres dures, savaient *mouvementer* leurs personnages.

Fig 160.



Citons à l'appui une tablette qui représente une scène assez bizarre (fig. 161) : à droite, un individu vêtu d'une robe longue, coiffé d'une sorte de turban est assis devant un grand vase et tient de chaque main deux objets qu'il paraît vouloir y déposer, tandis

Fig. 161.



qu'un compagnon debout devant lui, les deux mains étendues, semble accomplir sous sa direction quelque œuvre mystérieuse. Derrière cette scène, à gauche, deux lutteurs en robe courte se livrent à une sorte de pugillat. Ici encore le caractère des personnages est nettement indiqué,

On trouve réunies sur cette tablette toutes les conditions sociales ; il est facile de les distinguer au costume et de constater que le type général de la race domine, mais nous n'avons pas besoin d'y insister.

Citons également une tablette (fig. 162) représentant un homme aux prises avec un lion qui dévore une gazelle. Le type de l'homme est très remarquable ; ce n'est plus un individu d'une condition vulgaire ; il porte le bandeau royal, il a la main droite armée de la hache et les épaules couvertes d'un manteau ; c'est sans doute quelque guerrier fameux dont l'histoire nous est encore inconnue. Les traits de la figure nous permettent pourtant d'y reconnaître le type chaldéen tel que nous l'avons rencontré, par exemple, sur les cylindres d'Érech (fig. 58, 64). Quant au lion, il est rendu avec une expression de grande vérité ; c'est bien le même animal que nous avons vu sur tous les cylindres de la Chaldée, le lion mésopotamien qui rôde encore dans les environs de Senkereh, et que les indigènes ne se risquent pas à attaquer en face, surtout pour lui disputer une proie. En Chaldée, le roi seul osait se mesurer avec ce terrible adversaire ; voilà pourquoi nous croyons reconnaître le héros d'une légende dont les cylindres nous donnent peut-être également quelque épisode [1].

Fig. 162.



A côté de ces tablettes nous devons encore en citer une autre qui ne vient plus de Senkereh et dont nous ignorons l'origine, mais qui appartient incontestablement à la Chaldée [2] ; elle a été rapportée par sir H. Rawlinson qui l'a acquise au cours de ses fouilles au Birs Nimroud ;

[1] On peut rapprocher de ce sujet un beau cylindre du Musée de Vienne publié par F. Lajard, *Mithra*, pl. XIX, nº 1.

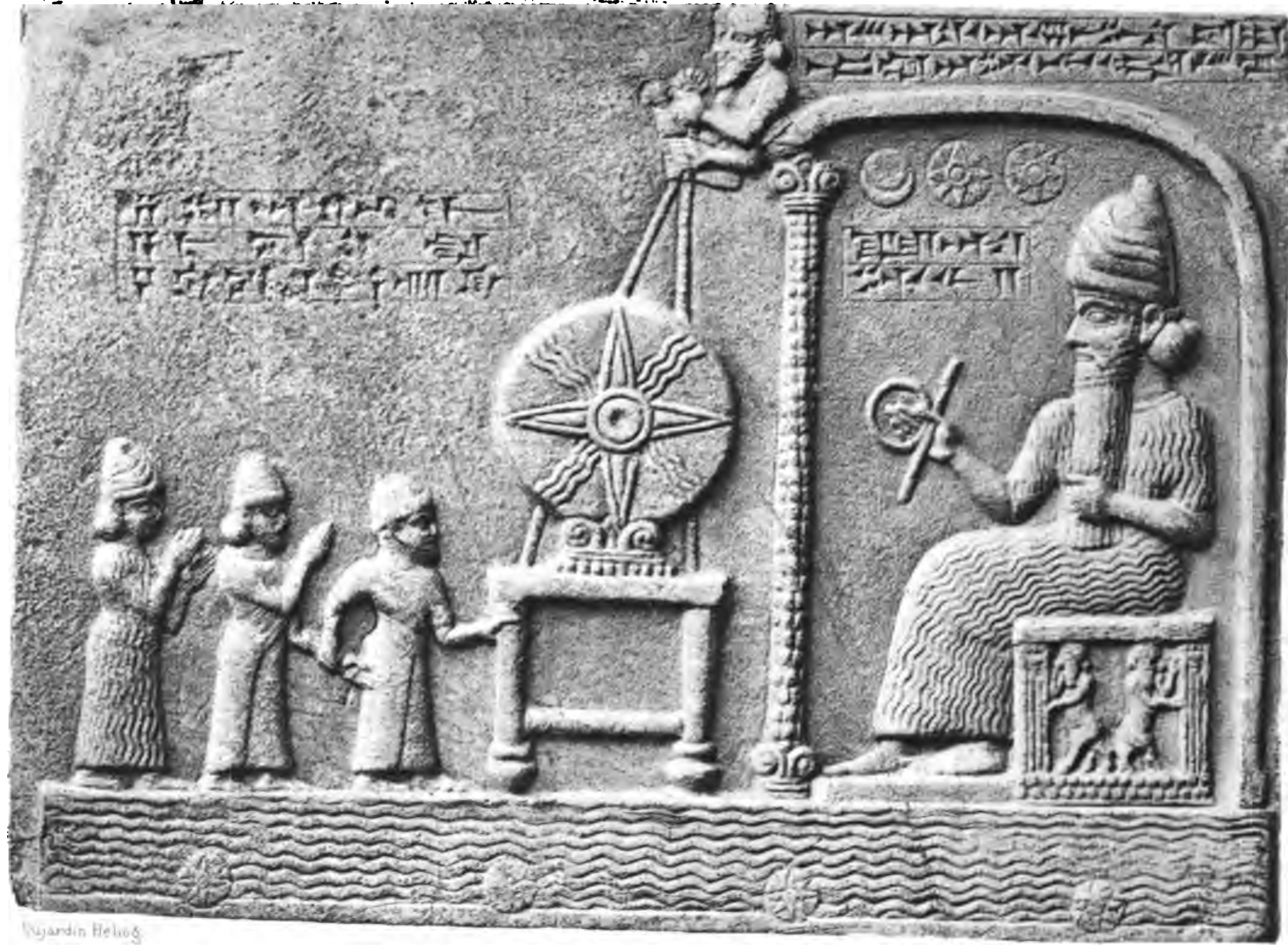
[2] Layard, *Nineveh and Babylon*, p. 527. — F. Lenormant, *La Langue primitive de la Chaldée*, pl. II.

elle a été fréquemment reproduite, notamment dans un des ouvrages de M. F. Lenormant.

La scène est des plus simples : un individu conduit un chien en laisse. Cet individu représente le type vulgaire de la population chaldéenne, tel que nous le connaissons déjà par les cylindres et par les tablettes. Quant au type de l'animal, il se trouve également sur des cylindres antiques (fig. 100); nous le verrons bientôt sur des monuments d'une époque plus récente; il est facile d'y reconnaître la race de ces grands chiens de chasse qui s'est perpétuée dans la Mésopotamie jusqu'à nos jours, et dont on trouve l'image sur les bas-reliefs assyriens. Ce sont ces mêmes chiens qu'Hérodote croit originaires de l'Inde et qui, de son temps, étaient nourris aux frais de l'État dans quatre bourgs de la Babylonie[1].

Nous ne voulons pas insister outre mesure sur la portée ethnographique des figures que nous venons de signaler, mais il y a un point qui en ressort d'une manière indiscutable, c'est l'identité absolue du type que le modeleur avait en vue avec celui qui figure sur les cylindres. Il y a là un accord qui nous prouve avec quelle naïve précision les artistes de cette époque savaient copier la nature. Il est dangereux sans doute de s'en rapporter aux artistes pour se renseigner sur les nuances que nous voudrions saisir, mais nous pouvons nous en tenir aux caractères généraux qui nous permettent d'affirmer l'existence d'une race différente de celle que l'on nomme *sémitique*, et de proclamer son influenee dans la Mésopotamie-Inférieure pendant une période dont nous ne pouvons saisir l'origine ni fixer la durée.

[1] Hérodote, I, 192.



Dujardin Heliog. Eudes imp.

STÈLE DE NABU-HABAL-IDIN

LACUNE.

Les nombreux documents qu'il nous a été donné d'étudier jusqu'ici nous ont conduit au règne de Hammourabi. A cette époque, l'unité de l'empire de Chaldée est accomplie; les grandes cités éparses à l'embouchure des fleuves, Sippar, Larsam, Ur, Érech, après s'être disputé la suprématie, ne sont plus désormais que des villes soumises à Babylone qui allait devenir le centre d'une grande puissance. Malheureusement, à partir de cette époque, les monuments dorment encore sous les *tumuli* qui leur servent de tombeau; les documents historiques qui nous sont fournis par les indications succintes de quelques tablettes où les rapports synchroniques de l'histoire de l'Assyrie et de la Chaldée sont à peine consignés, ne nous apportent aucun détail sur les événements qui se sont accomplis sur le cours inférieur de l'Euphrate. On soupçonne de grandes guerres entre les deux empires, mais nous restons sans données précises jusqu'au moment où l'Assyrie triomphante a pu pénétrer en Chaldée.

Pendant cette longue période de lutte, de revers et de conquêtes réciproques, quelle a été la marche des arts? Nous n'avons plus pour guide que de rares monuments, et les pierres gravées nous font même défaut. Les artistes semblent avoir suivi des types arrêtés; on peut le supposer, du moins en comparant certains produits dont la date est incertaine avec ceux dont la provenance est fixée et qu'il nous a été possible d'époquer; nous croyons ainsi que le développement artistique n'a plus progressé. On serait tenté de croire que la Chaldée a traversé une période analogue à celle de notre Moyen-Age et qu'elle s'est endormie jusqu'au jour où nous rencontrerons pour elle aussi une époque de Renaissance.

Nous devrions donc nous arrêter puisque nous nous trouvons en

présence d'une véritable lacune. Aucun grand monument appartenant à la Babylone du Premier-Empire n'est parvenu jusqu'à nous; nous n'avons rencontré dans les ruines de la Babylone de Nabuchodonosor aucune trace de son existence primitive. Il ne faut pas cependant abandonner cette époque sans jeter un coup-d'œil sur les rares documents des successeurs de Hammourabi, car ils nous attestent que des découvertes ultérieures viendront nous renseigner un jour sur cette longue vie; et, de même que nous avons affirmé en présence des produits de la glyptique qu'il devait y avoir à Ur, à Agadé, à Érech un mouvement artistique complet, nous serons en droit de conclure, en présence des indices que nous avons déjà recueillis, que la glyptique a eu à l'époque qui nous occupe son développement parallèle. Voyons donc quels sont ces monuments puisqu'ils nous donnent les seuls renseignements qui peuvent confirmer ou élucider les questions que nous avons déjà traitées.

Citons d'abord une tablette du Musée Britannique qui appelle particulièrement notre attention; nous l'avons reproduite par l'héliogravure de la grandeur même de l'original, de manière à n'en point altérer le caractère (pl. V). Cette tablette est en pierre grise de 0,20 de hauteur; la moitié de la face antérieure est occupée par un sujet en relief enlevé avec une grande habileté; le reste de la face et le revers sont remplis par une longue inscription encore inédite. Elle commence par une invocation au dieu Samas, et constate la restauration d'un temple, le *Bit-Parra,* consacré à cette divinité dans la ville de Sippar, par Nabu-habal-idin, un des souverains du Premier-Empire de Chaldée postérieur à Hammourabi, mais dont la date n'est pas précisée.

Le sujet qui doit nous occuper principalement représente une scène religieuse facile à comprendre. Les détails nous sont d'ailleurs expliqués par trois inscriptions gravées dans le champ du petit bas-relief; pour l'intelligence de notre explication, reportons-nous à notre planche. A droite nous voyons d'abord une sorte de portique supporté par une élégante colonnette simulant la tige d'un palmier et terminée par un chapiteau formé de deux feuilles opposées; au pied de la colonnette deux feuilles semblables paraissent sortir de la tige; sous ce portique se trouve assis sur un trône un personnage dans la pose traditionnelle de la divinité. Le Dieu tient de sa main droite un disque

et un bâton ; au-dessus de sa tête, trois disques dans le champ ; émergeant du haut de la voûte, deux figures engagées dans la corniche au-dessous du chapiteau, soutiennent à l'aide de deux cables un grand disque qui repose sur un autel devant lequel trois personnages se présentent pour accomplir un acte d'adoration. Cette scène est sculptée sur une base indiquée par des lignes ondulées, au milieu desquelles on distingue des disques semblables à ceux qui figurent dans le champ du bas-relief.

Voyons maintenant les renseignements qui nous sont fournis par les trois inscriptions que nous avons mentionnées.

Nous trouvons en tête du petit monument une première inscription de deux lignes qui nous met ainsi au courant du sujet :

> « Ceci (représente) les divinités Sin, Samas, Istar portées sur l'onde (*zu-ap*); dans l'intérieur (du portique), le dieu Sérah tient le bâton de la mesure. »

Ces trois divinités sont représentées par leurs symboles.

Le premier (fig. 163) représente le dieu Sin, exprimé par le croissant de la lune ; Sin, le Dieu *Lunus*, est une divinité mâle dont le symbole occupe constamment la première place sur les monuments ; il avait un rang très élevé dans la hiérarchie des Dieux, principalement en Chaldée. C'était le Dieu tutélaire de la ville de Ur ; aussi nous avons généralement rencontré le croissant dans le champ des cylindres qui commémorent une cérémonie spéciale à cette localité. Sin est souvent nommé dans les textes *le chef puissant, le roi des esprits,* et ailleurs *le Dieu des trente jours ;* c'est peut-être pour cela qu'il est rendu par un signe qui exprime le chiffre 30, et qui, par une bizarre coïncidence, a la valeur syllabique de *Sin ;* ce Dieu est aussi nommé *le Seigneur du Zodiaque, l'Architecte qui veille sur la terre, le brillant Nannara.*

Fig. 163.

Le second symbole (fig. 164) est celui du dieu Samas, le Soleil. Cette divinité est représentée par un disque dans lequel on voit une étoile à quatre branches du milieu desquelles s'échappent des rayons scintillants. Il ne peut y avoir d'équivoque : c'est, en effet, le même symbole que nous voyons sur l'autel et qui est ainsi désigné dans la première ligne de l'inscription qui l'accompagne :

Fig. 164.

> « Couronne du dieu Samas....... »

La seconde ligne présente de grandes difficultés d'interprétation à cause de l'incertitude qui règne sur la coupure du dernier caractère. Samas était particulièrement adoré à Sippar : c'est à lui que le temple mentionné dans la grande inscription était dédié, le fameux *Bit-Parra* dont on peut suivre l'histoire dans les textes des différentes époques. Il est du reste encore désigné dans la troisième inscription qui explique ainsi le grand disque semblable exposé sur l'autel :

> « Image du dieu Samas, le Grand Seigneur, adoré dans le Bit-Parra, situé dans la ville de Sippar. »

Fig. 165.



Le troisième symbole (fig. 165), une étoile à huit branches, représente la déesse Istar, divinité féminine dont nous avons fait connaître le caractère multiple et sur lequel il est inutile de revenir. Nous avons ainsi la certitude de la signification des symboles qui expriment les trois divinités Sin, Samas et Istar.

Un renseignement précis nous est encore fourni par ces courtes inscriptions sur un objet dont le sens n'avait pas été compris jusqu'ici. Nous avons souvent remarqué dans le champ des cylindres un symbole ainsi représenté . Rien n'avait pu nous éclairer sur sa signification ; M. F. Lenormant l'avait pris pour une *balance;* nous avions pensé à un *instrument de mesure;* nous étions l'un et l'autre sur la voie et nous avions maintenu jusqu'ici notre hypothèse. Aujourd'hui nous pouvons lui donner son véritable caractère. Il figure en effet aux mains du dieu Sérah, et l'inscription nous dit que ce Dieu tient dans sa main le bâton de la mesure (*timeru mesrit*)*;* nous n'avons pas besoin d'insister sur la traduction de ces deux mots pour reconnaître dans ce symbole *le Sceptre de la Justice.*

Voyons maintenant les personnages qui sont sculptés sur notre petit bas-relief. La scène se passe évidemment à Sippar; nous avons donc là un reflet du type des personnages de cette localité. Nous y découvrons d'abord un sujet analogue à celui du cylindre de Urkham (fig. 73, *supra*). La figure assise est l'image du dieu Sérah, ainsi que l'inscription nous l'apprend; Sérah est une divinité dont le rôle n'est pas encore bien défini et à laquelle nous ne pouvons assigner une place dans le Panthéon assyro-chaldéen. Quoi qu'il en soit, cette image nous paraît formée à l'instar de quelque statue colossale; le Dieu est assis sur un trône dont le

siége est supporté par deux figurines représentant peut-être Héa-Bani ou quelque création fantastique analogue ; nous avons vu la déesse Istar sur un trône orné d'une manière semblable (fig. 100). La dimension du personnage nous permet d'en apprécier les détails. Le Dieu n'a plus cette ampleur d'exécution qui nous a frappé sur certains cylindres; l'artiste semble avoir agrandi sa taille dans l'impuissance d'en agrandir le caractère. Le costume est d'ailleurs très simple; le Dieu est revêtu d'une robe qui nous paraît formée d'une lourde étoffe, espèce de toge pourvue de manches courtes qui laissent les bras à nu et qui, retenue au cou, tombe jusque sur les pieds en dessinant grossièrement la taille; signe très caractéristique, il est coiffé de la tiare pointue garnie d'un triple rang de cornes. Les trois personnages qui s'avancent vers l'autel sont de plus petite dimension; ce sont évidemment de simples mortels, et on peut constater qu'ils ont le corps trapu, énergique, conforme au type qui nous est maintenant familier. Nous distinguons d'abord le Pontife imberbe, vêtu comme la divinité, les mains élevées dans la pose de l'invocation; les deux autres personnages portent le costume traditionnel de la Chaldée, qui laisse voir de quelle manière l'étoffe s'enroule autour des reins en s'attachant à la ceinture et en restant ouverte par devant.

Nous devons surtout constater que le sculpteur n'a fait aucun progrès dans la manière de rendre la pose de ces deux personnages; il y a dans le mouvement du mystagogue qui conduit l'initié vers l'autel le même défaut que nous avons rencontré sur les cylindres qui nous paraissaient du travail le plus avancé. Toute la scène se déroule sur le même plan et chaque personnage est rendu avec son caractère de simplicité et de gaucherie naïve qui n'a jamais été dépassé. Notons toutefois les deux figures qui émergent du chapiteau de la colonne; il y a là, pour exprimer la différence des plans, une tentative qui n'a pas été suivie d'effet en Chaldée, et une intention que les artistes assyriens n'ont pas réalisée [1].

Je citerai ensuite quelques monuments en basalte de dimensions en général assez restreintes ; ils ne dépassent pas quarante-cinq centimètres environ de hauteur. Les trois principaux qui nous sont parvenus dans leur

[1] G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 516.

entier sont d'une forme assez irrégulière; l'un d'eux se rapproche de celle d'une grosse amande; il est connu depuis longtemps sous le nom de *Caillou de Michaux,* et est conservé au Cabinet des Médailles à Paris; les deux autres appartiennent au Musée Britannique. Ces trois monuments ont été trouvés sur l'emplacement même de Babylone; ils sont chargés d'inscriptions gravées en creux dans le style cursif de Babylone et constatent des conventions intervenues entre des particuliers au temps de Marduk-idin-akhi, roi de Babylone; ils sont conçus dans la langue sémitique de la Chaldée; on en trouvera la traduction dans nos documents juridiques [1]. La généalogie de Marduk-idin-akhi nous est inconnue, mais nous savons la date précise de son règne parce qu'il gouvernait à Babylone au moment où Tuklat-pal-Asar, le premier du nom, régnait en Assyrie. Une inscription synchronique qui fixe les rapports de l'Assyrie et de la Chaldée à cette époque nous fait connaître ce fait; elle nous apprend que Marduk-idin-akhi fit deux fois la guerre contre Tuklat-pal-Asar; dans sa première campagne, il s'empara de la ville de Hékali et transporta en Chaldée les statues de Bin et de Sala [2]. La date de cet événement nous est précisée par un document ultérieur; un passage d'une inscription de Sennachérib nous apprend, en effet, que ces idoles restèrent 418 années au pouvoir des Chaldéens; or on sait que Sennachérib dans sa dixième campagne (694 av. J.-C.) s'empara de Babylone et rendit à la ville de Hékali les Dieux qu'on lui avait ravis. Marduk-idin-akhi régnait donc à Babylone 1112 ans avant J.-C. Cet épisode est peut-être représenté dans une des salles du palais de Sennachérib où on voit des guerriers assyriens qui transportent en triomphe les idoles des Chaldéens vaincus [3].

Le monument qui doit nous intéresser le plus constate une donation au profit d'un nommé Hankas, et porte sur l'une de ses faces l'image du roi. Nous avons reproduit (pl. VI) la planche héliographique qui en a été donnée par M. F. Lenormant dans un de ses ouvrages [4]; c'est un des plus anciens monarques chaldéens dont les traits nous ont été conservés; cette figure fournit un précieux renseignement sur le type des rois du

[1] *W. A. I.* I, pl. 70. — Ibid. III, pl. 41, 42, 43, 44. — *Documents juridiques*, p. 85 et suiv.

[2] *W.A.I.* III, pl. XIV, l. 48 à 50. — *Babylone et la Chaldée*, p. 127.

[3] Layard, *A second Series*, pl. XXX.

[4] F. Lenormant, *La Langue primitive de la Chaldée*, pl. I.



Héliogʳᵉ imp. Lemercier et Cⁱᵉ Paris.

MARDUK-IDIN-AKHI

Maisonneuve & Cⁱᵉ edit.

Premier-Empire (fig. 165 *bis*). Le prince est de taille petite, mais robuste et trapu; les traits de la face sont fortement accentués, les pommettes saillantes, le nez court écrasé à la base, les narines relevées, les lèvres épaisses et charnues, la bouche grande; l'œil, taillé à la manière conventionnelle de toutes les figures de l'Assyrie et de la Chaldée, a perdu son caractère particulier; le front bas donne à la tête une certaine largeur; le cou est court, enfoncé dans les épaules; la barbe qui paraît abondante et touffue, est bouclée avec art ainsi que les cheveux. Le costume est très remarquable : le prince est coiffé d'une tiare cylindrique sur laquelle on peut apercevoir des vestiges d'ornements; la partie supérieure est rehaussée d'une couronne de plumes et la partie inférieure d'une rangée de rosaces. Sa robe, d'une étoffe lourde et richement brodée, est disposée avec une certaine recherche; elle mériterait une étude spéciale, car le travail de l'artiste permet de se rendre compte de la nature même du tissu et des ornements dont il est chargé. Ces ornements sont appliqués sur le vêtement de manière à suivre les exigences de la forme; le tout galonné et liseré d'une frange avec des *fiocchi* d'une grande richesse. La taille et les manches sont ajustées au corps; le jupon paraît formé d'un seul morceau d'étoffe enroulé autour des hanches et tombant en se repliant sur lui-même jusque sur les talons, retenu par une ceinture brodée dans laquelle sont engagés deux poignards; des courroies destinées à soutenir peut-être le carquois dissimulé derrière le corps se croisent sur la poitrine; les bras sont chargés de bracelets d'or ornés d'une rosace pareille à celle du bandeau de la tiare; la chaussure, espèce de sandale, est formée de lanières tressées ou d'une étoffe à carreaux d'une certaine résistance. Enfin, le roi est armé d'un arc qu'il porte dans la main gauche; dans la droite il tient une flèche.

Fig. 165 *bis*.

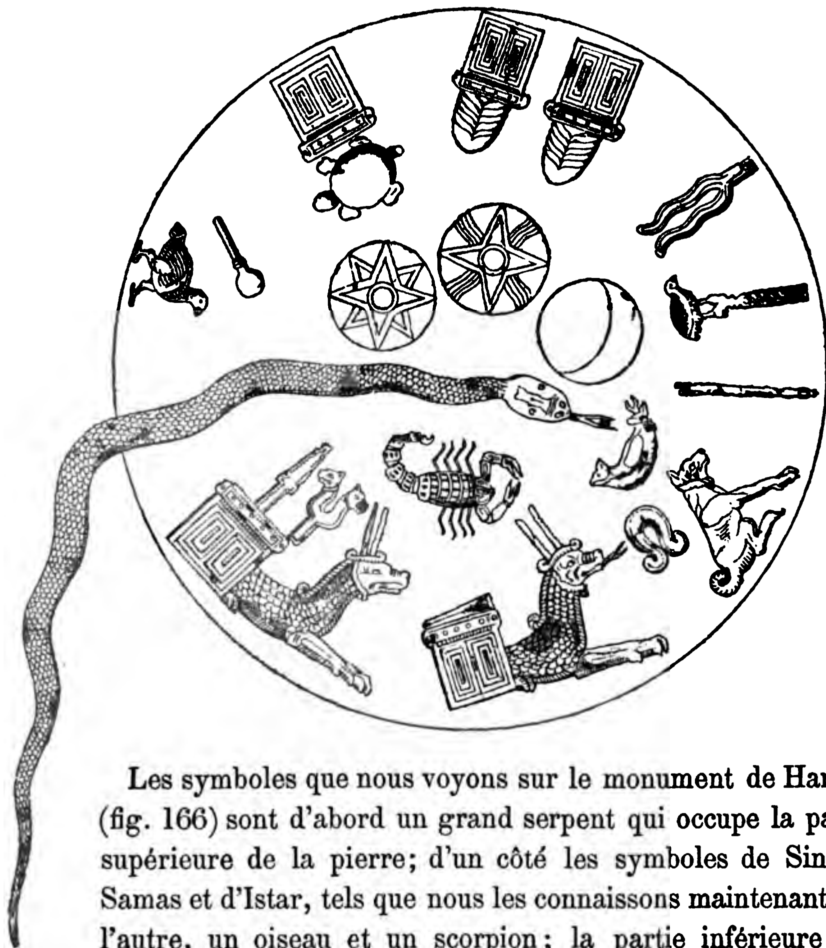


Cette figure est du plus haut intérêt par ses dimensions et surtout par le soin avec lequel elle a été exécutée. Elle nous renseigne sur le caractère ethnographique de ce puissant souverain du Premier-Empire.

C'est toujours le type chaldéen tel que nous l'avons signalé. Notons toutefois que la *langue touranienne* a disparu dans la rédaction des actes pour faire place à la *langue sémitique* qui est désormais la langue nationale de la Chaldée.

Au-dessus de l'image royale on voit des symboles en relief qui peuvent être compris dans un cercle enserrant comme une calotte le haut du monument. Le travail est d'une certaine rudesse et annonce le parti pris qu'on retrouve sur les trois monuments de la même époque.

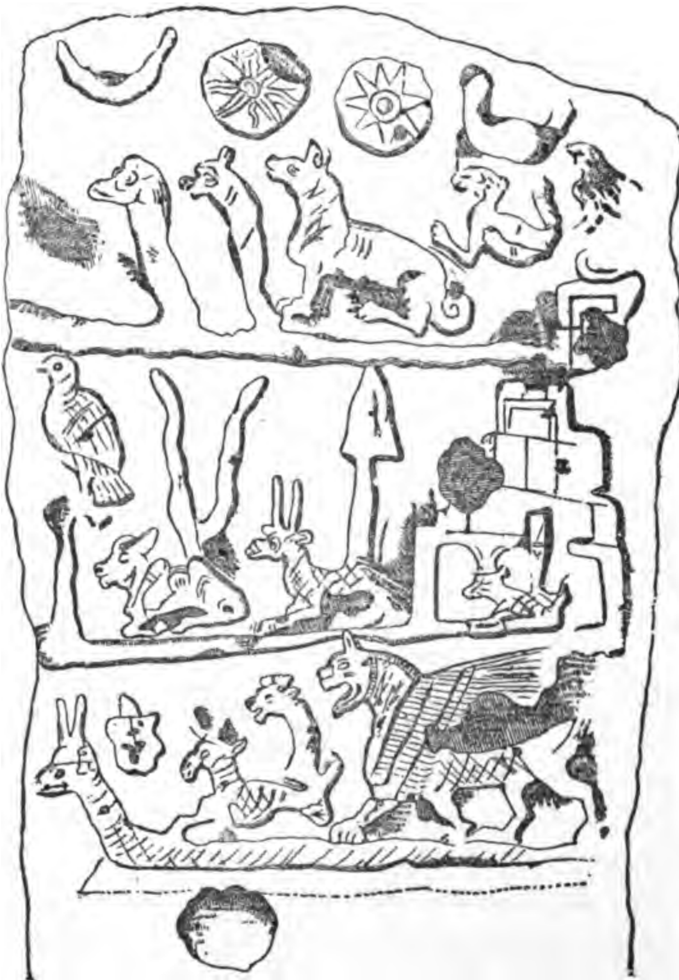
Fig. 166.



Les symboles que nous voyons sur le monument de Hankas (fig. 166) sont d'abord un grand serpent qui occupe la partie supérieure de la pierre; d'un côté les symboles de Sin, de Samas et d'Istar, tels que nous les connaissons maintenant; de l'autre, un oiseau et un scorpion; la partie inférieure qui touche aux inscriptions présente, en suivant les indications de notre gravure, un autel sur lequel on voit un flambeau; de l'autel se dégage

un monstre cornu; puis d'un second autel sur lequel repose un symbole qui paraît être un des éléments de l'écriture cunéiforme, se dégage un monstre semblable; devant lui un signe mystérieux, un chien accroupi, un bâton, un oiseau sur un perchoir, la fourche à deux branches; deux autels sur lesquels sont posées des tiares élevées ornées de plusieurs rangs de cornes, et plus loin un autre autel sur lequel on voit une tortue; enfin un oiseau, et, plus haut, une massue.

Fig. 167.



Je dois mentionner à côté de ces monuments une Stèle (fig. 167) découverte à Bagdad par M. G. Smith[1]; elle présente sur une de ses

[1] *W. A. I.* IV, pl. 41, 44, — *Documents juridiques*, p. 129.

faces un sujet en relief et sur l'autre une inscription dont on trouvera la traduction dans nos documents juridiques. Ce texte constate les stipulations d'un contrat d'intérêt privé daté du règne de Marduk-idin-habal, roi de Babylone. L'époque à laquelle on peut rapporter le règne de ce prince n'est pas encore déterminée; néanmoins on peut croire qu'il est à peine postérieur d'un siècle à celui de Marduk-idin-akhi.

Les sujets sculptés sur l'autre face de la stèle sont à peu près les mêmes que ceux des monuments de Marduk-idin-akhi; la disposition seule est différente, et nous y remarquons de plus un lion ailé et une tour à étages. Ces deux représentations doivent attirer un moment notre attention.

Les ruines des pyramides à étages sont très fréquentes en Chaldée et en Assyrie; elles paraissent avoir été construites sur un type qui reproduit invariablement la même donnée. Ces édifices se composent d'une série de hautes terrasses rectangulaires, carrées ou affectant la forme d'un parallélogramme plus ou moins allongé, superposées les unes sur les autres et en retrait sur toutes leurs faces; les angles de ces édifices étaient généralement orientés vers les quatre points cardinaux. Le nombre des étages n'était point rigoureusement fixé. La tour qui nous est représentée sur la stèle en comporte trois comme celle du grand temple de Mugheïr dont les ruines ont été explorées par Loftus [1]; celle de Borsippa avait sept étages [2]. Ces constructions portaient le nom de *Zigurrat;* elles furent adoptées par les Assyriens qui en élevèrent un grand nombre sur différents points et dont nous retrouvons les ruines à Kalah-sherghat, à Nimroud, à Khorsabad et à Koyoundjik [3]. Ces édifices étaient originairement des temples qui ont pu servir aussi d'Observatoires; leur position élevée sur le sol si uni de la Chaldée les rendaient très propres aux observations astronomiques; ils diffèrent essentiellement par leur forme des pyramides égyptiennes qui sont des tombeaux et se prêtaient à une ornementation sévère dont nous ne pouvons aujourd'hui nous faire une idée.

Le lion ailé est un type que nous n'avons pas rencontré sur les

[1] Loftus, *Travels in Chaldea and Susiana*, p. 128.

[2] Oppert, *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. I, p. 200 et suiv.

[3] G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. II, *La Chaldée*, p. 82 et suiv.

cylindres, mais nous devons en relever la présence, car nous le retrouverons en Assyrie avec ces grands taureaux ailés dont nous pourrons suivre la transformation jusque sous les Séleucides.

Avant de terminer cette Première Partie de notre étude, nous devons expliquer le silence que nous avons gardé sur un grand nombre de symboles qui ornent le champ des cylindres. Si nous avons été très réservé à cet égard, c'est que nous avons reconnu que les difficultés sont considérables. Il faut en effet nommer d'abord ces images, puis les interpréter. C'est ainsi que le monument de Nabu-habal-idin nous a permis de déterminer sûrement la signification de quelques-unes de ces figures, mais nous sommes loin de pouvoir aller au-delà; à côté de celles que le dessin a rendues avec précision, il en est d'autres qui restent à l'état d'ébauche ou de signe conventionnel destiné peut-être à passer dans l'écriture; on ne les reconnaît plus. D'un autre côté, pour en avoir la signification, il faudrait les trouver dans les textes exprimés par des termes clairs et précis, et ce renseignement se fera peut-être encore longtemps attendre.

Ces symboles se reproduisent pendant tout le cours de la civilisation assyro-chaldéenne; c'est évidemment une énumération d'objets de cette nature que nous trouvons dans les textes du Second-Empire. Un passage des inscriptions de Nabuchodonosor[1] nous parle de *seize images* qu'on exposait devant les Dieux (*Col.* I, l. 26); quelques-unes sont pareilles à celles qui figurent sur les cylindres, mais les autres sont exprimées par des termes encore incompris.

« Au premier jour de la fête sublime, la fête de la main suprême, le jour de la nouvelle pluie, j'ai (Nabuchodonosor) fait exposer les délices des dieux du Bit-Saggatu et des Dieux de Babylone dans le sanctuaire de Marduk et de Zarpanit mes maîtres : le poisson, — l'oiseau, — le tatouage? (*usmun*) — le tribut, — le trésor, — le *daspam* (*punis virilis?*) — le *khimit*, — le refuge (*lebizi*) — la puissance, — l'huile, — le bois d'aloës, — le *dasap*, — le vin? — le vin de la vigne, — le don suprême, — ainsi que les dons des pays étrangers. »

Ailleurs (*Col.* II, l. 27) Nabuchodonosor parle de ces symboles dont il fixe le nombre à treize. Cette énumération, si précieuse qu'elle

[1] *W. A. I.* I, pl. 65, col. I, lig. 56. — IBID. col. II, lig. 27.

soit, ne nous fait pas comprendre la signification de ces symboles. Les documents ne manquent pas ; on trouve ainsi dans les inscriptions beaucoup de passages analogues, mais quand bien même on pourrait les traduire, il faudrait néanmoins en rechercher la signification mystérieuse.

Il y a là toute une étude spéciale que nous n'avons pas songé à entreprendre, parce que l'heure n'est pas encore venue de pouvoir la poursuivre avec fruit. Cependant nous n'avons pas voulu terminer cette Première Partie sans indiquer les conditions dans lesquelles il sera possible d'essayer de pénétrer un jour les mystères de la symbolique assyro-chaldéenne ; nous pouvons les formuler ainsi : — il faut d'abord expliquer les textes qui désignent les symboles ; c'est le côté philologique de ces recherches, et ensuite reconnaître, au milieu des nombreuses scènes que nous avons indiquées, chacun des symboles dont on voudra faire l'histoire ; c'est le côté archéologique. Jusqu'ici nous n'avons sur ces deux points importants que des renseignements bien vagues et bien incomplets ; aussi nous ne nous sommes arrêté aux symboles que pour les traiter, ainsi que l'artiste qui les a burinés lui-même, comme des accessoires, mais des accessoires importants qui ont pour nous leur signification et qui, d'après la manière dont ils étaient rendus, pouvaient caractériser souvent une époque ou une école.

RÉSUMÉ

Maintenant que nous avons mis en relief les principaux monuments de la glyptique chaldéenne et que nous les avons rapprochés des rares débris de l'art à cette époque éloignée, il est facile d'en faire ressortir l'importance. Nous avons d'abord cherché à déterminer leur provenance; quant à leur âge, lorsque nous avons voulu le fixer par une date, même approximative, on comprend les raisons qui nous ont obligé à ne rien préciser et à nous renfermer dans les vastes limites assurées déjà par l'histoire. Nous ne prétendons pas avoir été assez heureux pour remonter jusqu'aux *premiers essais;* nous avons cité des ébauches qui nous ont présenté le travail des artistes dans un état d'imperfection manifeste, indice assuré de leurs premiers efforts quel que soit le moment précis et la localité particulière où ces œuvres ont été produites; puis nous avons suivi l'Art dans ses développements, et nous en avons constaté les progrès jusqu'à ce qu'il ait atteint le plus haut degré de perfection qui caractérise la période que nous nous étions promis d'étudier.

Il y a dans cet ensemble un point sur lequel on ne saurait avoir la moindre incertitude; il est évident que les types des cylindres que nous avons examinés sont *antérieurs* au règne de Hammourabi. Il n'y a pas d'hésitation possible, et les doutes que l'on a émis sur l'authenticité de quelques monuments s'évanouissent devant l'examen paléographique des inscriptions qui accompagnent les cylindres [1]. La date de ce règne appartient à l'histoire; nous n'avons pas osé nous prononcer à ce sujet; cette date sera fixée par les documents qui viendront peu à peu éclairer cette époque lointaine; nous n'avons pas à la discuter ici; elle clôt

[1] Nous n'insisterions pas sur ce point, si ce n'est que M. Perrot a reproduit sans les réfuter les doutes que l'on a émis sur l'antiquité de quelques cylindres du Premier-Empire. *Histoire de l'Art*, t. II, *la Chaldée et l'Assyrie*, p. 670.

pour nous une période pendant laquelle nous avons constaté l'existence de monuments d'une origine incontestable, puisque quelques-uns portent les noms de souverains antérieurs à la formation du Premier-Empire de Chaldée ou contemporains de ses fondateurs. Un roi dont le nom, le règne et la date échappent encore aux appréciations de l'histoire (fig. 140); un *Patési* (fig. 30), vassal ignoré d'une localité encore inconnue; un Roi (*sar*) d'Agadé (fig. 34), souverain d'un empire dont l'éclat nous est attesté par un développement intellectuel considérable; quatre souverains de Ur, Urkham (fig. 73, 74), Dungi (fig. 86, 87), Gamil-Sin (fig. 75), Rim-Sin (fig. 83), des rois qui régnaient sur un peuple puissant au moment où la famille d'Abraham quittait la Mésopotamie pour s'établir en Palestine; enfin Kurigalzu (fig. 121, 122), un Prince qui a marqué de son nom les frontières que l'Assyrie et la Chaldée se sont disputées pendant plus de dix siècles de combats, de victoires et de revers. Autour de ces monuments nous avons pu grouper un cortège important d'œuvres anonymes qui ont le même caractère, et dont l'origine ne saurait dès lors être contestée.

Voilà donc des monuments dûment époqués et qui sont désormais acquis à la science, à l'histoire et à l'art. Que nous ont-ils révélé? L'existence en Chaldée d'une culture artistique considérable, accessoire nécessaire d'un développement social dont les fouilles récentes nous permettent d'entrevoir la portée. Nous avons reconnu dans ces œuvres certains traits caractéristiques qui nous ont permis de constater des centres divers, et, dans chacun de ces centres, un caractère général qui accuse un art exempt d'influence étrangère. C'est donc bien en Chaldée que cet art a pris naissance sous l'inspiration des idées, des légendes, des croyances religieuses nationales, et qu'il s'est propagé partout où l'élément chaldéen s'est affirmé.

Il ne faut pas surtout isoler les monuments de leur milieu social : nous ne pouvons, par exemple, séparer les œuvres des artistes qui ont gravé le cachet de Kamuma des renseignements fournis par les longues inscriptions qui couvrent la statue de ce roi ou les briques du palais qu'il avait construit; pas plus que nous ne saurions détacher l'étude des cylindres dont nous relevions les empreintes sur des contrats datés du règne de Hammourabi, de l'examen sérieux des textes de ces mêmes contrats afin de pénétrer le sens des conventions que le roi et ses sujets

scellaient de leur cachet. C'est ainsi que nous sommes arrivé à constater, à côté d'un art déjà vieux à cette époque si vieille, l'existence d'une langue encore inconnue, et, à côté d'une civilisation à son aurore, une autre civilisation à son déclin.

Après Hammourabi la vie s'est-elle arrêtée? Évidemment non; elle a continué sans que nous puissions encore la suivre; nous n'avons plus de cylindres en pierre dure d'une date certaine pour nous renseigner sur le développement de la glyptique; mais à leur défaut nous avons des monuments d'une autre nature et dont l'importance est aussi considérable. La glyptique ne se traduit plus par une *intaille,* mais par un *relief;* nous n'avons pas donné à ces œuvres le nom de *camées*, et pourtant ils en présentaient tous les caractères. Tel est d'abord le monument de Nabu-habal-idin sur lequel nous avons relevé une scène religieuse semblable à celle que les cylindres de Ur nous ont fait connaître; telles sont les pierres portant le nom et l'image de Marduk-idin-akhi qui nous ont transmis le type incontestable des rois de Chaldée. Nous aurions pu étendre ces citations, cependant nous avons voulu nous restreindre pour ne présenter que des monuments dont la provenance était indiscutable[1].

Ce coup d'œil d'ensemble sur notre exposé nous révèle ainsi l'importance des pierres gravées que nous avons étudiées. Cette importance nous a paru devenir de plus en plus saisissante à mesure que nous sommes entré dans les détails. Nous l'avons déjà dit, et nous ne saurions trop le répéter : la glyptique n'est pas un art qui peut naître spontanément dans une société primitive, il lui faut trouver un entourage nécessaire pour se produire, et ses essais les plus rudimentaires exigent déjà un état de civilisation fort avancé. Quelle devait donc être la culture sociale qui nous donne des œuvres aussi achevées que celles des artistes d'Agadé? car les pierres gravées de cette localité et de cette époque soutiennent toute comparaison avec les œuvres les plus renommées; il faut bien en reconnaître tout le mérite, aujourd'hui que nous pouvons les examiner à loisir et les observer à la loupe pour en scruter les détails.

[1] Le *Portrait* de Marduk-idin-akhi n'est pas le seul qui figure sur des monuments chaldéens : on trouve encore des personnages analogues sur des fragments de tablettes en basalte au Musée Britannique et au Musée du Louvre, mais leur nom et leur rôle n'est pas suffisamment établi pour les citer.

Je viens de nommer la *Loupe* comme moyen d'examen moderne. J'ai passé sous silence cet instrument de travail dont on trouve l'existence mille ans plus tard aux mains des Assyriens [1]. S'il eût été connu en Chaldée, on comprend toutes les conséquences qu'on serait en droit de tirer d'un fait de cette importance, non-seulement pour l'art mais encore pour la science. Joignons ce moyen d'observation aux éléments de calcul que révèlent les tablettes de Senkereh, et nous comprendrons les résultats des observations astronomiques dont la précision n'aura plus lieu de nous étonner. Chacun des instruments dont nous pouvons supposer l'emploi permet d'apprécier tous les degrés qu'il a fallu franchir pour arriver à la découverte de l'instrument lui-même. Les colossales statues en diorite font songer au ciseau qui devait les ébaucher; les statuettes de bronze au dosage du métal et à toutes les opérations dont la chimie moderne a constaté l'emploi nécessaire dans toutes les sociétés. Or les artistes de la vieille Chaldée ont épuisé les matières qui se prêtent à la représentation de la nature depuis la diorite qu'ils sculptaient en colosse jusqu'à l'hématite qu'ils gravaient en miniature; ils savaient couler dans un moule l'argile ou le bronze, tailler en relief ou en creux le bois ou l'ivoire, les matières les plus tendres comme les pierres les plus dures.

N'oublions pas cependant que les artistes de la Chaldée n'ont pas dépassé les limites dans lesquelles la civilisation d'alors devait les restreindre. Si grand qu'ait été leur talent, ils ont été enchaînés par le milieu dans lequel ils vivaient et qui pesait sur eux d'un poids dont ils ne pouvaient s'affranchir. En Chaldée, à cet âge, l'art a été surtout une écriture; de là ce besoin de vérité naïve qui exclut toute recherche qu'une esthétique raffinée nous fait désirer; de là certaines *conventions*, ce que nous avons appelé un *convenu*, dont le résultat nous choque quelquefois parce que nos conventions actuelles ne sont plus les mêmes que celles de cette époque. Sommes-nous sûrs d'être dans le vrai? Chaque âge a ses erreurs d'optique et rien n'est plus facile à tromper que l'organe de la vue. On serait tenté de croire, d'après certaines scènes que nous avons observées sur les cylindres de Ur et que nous retrouvons sur les bas-reliefs, que les artistes de la Chaldée ne savaient

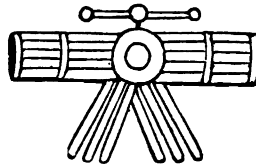
[1] LAYARD, *Nineveh and Babylon*, p. 197. — G. RAWLINSON, *Hérodote*, *App. Book* I, *Essai VII*, p. 409.

exécuter que le profil de tous les êtres, et que cette pose s'imposait naturellement aux débuts de la pratique. Sortons de l'école; arrivons à Agadé, par exemple, c'est tout le contraire; les figures des héros de l'Épopée que les artistes veulent rendre se présentent toujours de face. Ne nous pressons donc pas de généraliser nos observations encore limitées et de conclure de parti pris. Voici un autre exemple: on pourrait supposer aussi que les artistes de la Chaldée reculaient devant la représentation du *nu,* qu'ils étaient conduits à négliger cette étude parce qu'ils s'inspiraient des cérémonies religieuses ou des scènes de la vie privée; on relève avec quelle maladresse gauche et embarrassée les artistes de Ur produisaient leurs personnages, et pourtant la femme apparaît dans cet état de nudité qui contraste étrangement avec le cérémonial qui l'entoure. Revenons encore à Agadé, et nous verrons que les artistes ne craignaient pas d'aborder cette difficulté. Ils avaient même acquis assez d'habileté et d'expérience pour faire comprendre le jeu des muscles qu'ils exagèrent peut-être dans ces grandes figures qui livrent de si redoutables combats au lion ou au taureau, et qui fixent le point de départ des traditions longtemps suivies par les artistes des âges postérieurs.

Nous pourrions continuer ces observations et en poursuivre toutes les conséquences. La perspective obéissait, par exemple, en Chaldée à des conventions d'un genre tout particulier; nos artistes du moyen-âge ne la comprenaient peut-être pas autrement. Admettons qu'elle n'existait pas sur l'intaille; les graveurs de tous les siècles en ont-ils tenu compte? et s'ils l'ont tenté, ont-ils dépassé les résultats auxquels les Chaldéens ont pu parvenir? N'avons-nous pas sur nos cylindres, çà et là, des exemples de raccourci dans la pose de certaines figures que nous ne rappelons que pour mémoire, mais qui nous prouvent que les artistes chaldéens savaient faire dans la convention la part des exigences de la mise en scène.

Tel est donc l'état de la gravure sur pierre en Chaldée vingt ou trente siècles avant notre ère. On comprend maintenant combien il est malaisé, en présence de la lacune qui se présente devant nous, de savoir ce que cet art est devenu dans les siècles postérieurs, et d'apprécier dans quel état il se trouvait lorsque les Chaldéens ont transmis à l'Assyrie le fruit de leur expérience.

La filiation est cependant certaine; la religion, la langue et l'histoire sont là pour l'attester; mais il ne nous sera guère possible de déterminer l'époque à laquelle les premiers artistes assyriens sont devenus les élèves des artistes de la Chaldée, ni celle à laquelle ils ont pu s'affranchir de leurs maîtres pour suivre leur initiative propre et créer dans l'art assyro-chaldéen un art véritablement assyrien. C'est une difficulté que nous avons constatée à l'origine du Premier-Empire de Chaldée, et qu'on retrouve au début de toutes les grandes périodes de l'histoire de l'humanité; aussi quand nous allons étudier les pierres gravées qui proviennent de l'Assyrie, nous trouverons également les arts sortis de leurs premiers tâtonnements. Nous éprouverons alors un véritable embarras, car les indications que nous pourrons recueillir sur les cylindres sont loin d'être aussi précises et aussi nombreuses que celles que nous avons rencontrées sur les cylindres de la Chaldée, mais nous aurons les grands monuments de la sculpture pour nous éclairer sur la marche de la gravure sur pierre; si en Chaldée le travail de l'intaille nous a fait comprendre l'ensemble du développement artistique que nous avons constaté, en Assyrie le travail des sculpteurs jettera la lumière sur les œuvres des graveurs et nous prouvera ainsi la légitimité des inductions que nous avons formulées dans cette Première Partie de nos recherches.



TABLE

—




3 2044 020 280 939

